BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Koch, Heinrich Christoph,

Versuch einer Anleitung zur Composition

Bd.: 2

Leipzig 1787

Mus.th. 1763-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598811-8
VD18 90546768-001

Mus. Tg. 1763-2

<366198470400015

<366198470400015

Bayer. Staatsbibliothek

Versuch

einer

Anleitung

zur

Composition

von

Heinrich Christoph Koch,

Fürstl. Schwarzburg. Rudolstädtisch. Kammer-Musikus

Zweyter Theil.

Leipzig,

bey Adam Friedrich Böhme.

1787.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Theils der Dank, den ich den Kennern für die gute Aufnahme und Beurtheilung *) des ersten Theils dieser Anleitung zur Composition, und für die Aufmunterung zur Fortsetzung derselben

 schul-

*) So sehr ich Ursache habe mit den Recensionen des ersten Theils meiner Anleitung zur Composition, die mir bekannt worden sind, und mit den Verfassern derselben zufrieden zu seyn, so kann ich dennoch nicht umhin, hier eine Stelle zu berichtigen, welche sich in dem zweyten Stücke des 64sten Bandes der allgemeinen deutschen Bibliothek befindet. Ich fand in der Einleitung des ersten Theils bey der Bestimmung des Begriffes der Harmonie, daß man diesen Begriff zu weit gebildet hatte, weil man alles dasjenige damit vereinigte, welches sowohl vor Harmonie als auch vor Melodie vorausgesezt werden muß, wenn man die ganze Masse eines Tonstücks auf seine ersten Bestandtheile zurückführen, und der bekannten Zirkeldemonstration die sich bey der Frage äußert, ob Melodie oder Harmonie eher sey, entgehen wollte. Ich war ferner bey der Entstehungsart der Töne und Tonarten, und bey einigen andern Gegenstän-

schuldig bin, und welchen ich ihnen hierdurch abstatte, theils aber auch die Anzeige der Ursachen, die mich bewogen haben, meinen Plan ein wenig abzuändern, nöthigen mich zu einer kurzen Vorrede, welche ausserdem entbehrlich gewesen wäre.

Dem Plane zu Folge, welchen ich in der Einleitung des ersten Theils eingerückt habe, sollte dieser zweyte Band mit dem meinen

ständen, von der Lehrart meiner Vorgänger abgewichen; dieses zusammen genommen war die Ursache, warum ich mich in der Vorrede folgender Stelle bediente: „Ich könnte manches Ungewöhnliche entschuldigen; aber worzu Complimente? Was gut ist, empfiehlt sich durch sich selbst, was nicht gelungen ist, wird durch keine Empfehlung besser. Wenn ich z. B. den Begriff der Harmonie auf eine ungewöhnliche Art bestimme, mag es doch seyn, daß mancher dabey den Kopf schüttele, dennoch bleiben diesem Begriffe die Vortheile, die er hat, und rechtfertigen ihn über lang oder kurz auch bey demjenigen, dem er anfangs nicht gefallen wollte ꝛc.„ Man sieht deutlich genug, daß ich in dieser Stelle blos von dem gegebenen Begriffe der Harmonie rede, der sich bey jedem, dem die Verwirrung der Begriffe der Haupttheile der Kunst nicht gleichgültig ist, nothwendig erhalten muß.

Mein

mechanischen Theile der Melodie anheben, und denselben endigen; und nur erst in dem als Anhang versprochenen dritten Bande wollte ich mir unter andern Gelegenheit machen, einige allgemeine Regeln der schönen Wissenschaften näher auf die Sezkunst anzuwenden. Mehr Aufmerksamkeit auf die Bearbeitung der Lehre von

Mein Recensent dem vermuthlich diese Stelle erst nach der Durchlesung des ganzen Bandes wieder einfiel, und dem dabey das Gedächtniß nicht treu blieb, (denn eine andere Auslegung erlaubt mir der freundschaftliche Ton desselben nicht zu machen) scheint diese, ihm durch sein Gedächtniß verdrehte Stelle, rügen zu wollen, denn er sagt auf der 475sten Seite: „Er „wolle abwarten, ob die in der Vorrede geäus„serte Vermuthung eintreffe, daß mancher da„bey den Kopf schütteln; über lang oder kurz „kurz aber die Vortheile dieses Systems aner„kennen werde.„

Da, wie man gesehen hat, es mir nicht eingefallen ist, von meinem ganzen System in diesem Tone zu sprechen, und das Schicksal und den Werth desselben selbst mit so viel Zuversicht zu bestimmen, sondern daß in dieser Stelle von nichts mehr und nichts weniger, als von dem bloßen Begriffe der Harmonie die Rede ist, so habe ich nicht nothig, mich weiter darüber zu erklären.

der Melodie in Rücksicht auf Nuzbarkeit für den Anfänger, und zugleich gesammelte Bemerkungen von der oft falschen Vorstellung der Anfänger in Betreff der Entstehungsart der Tonstücke im Geiste des Componisten, schienen mir es nothwendig zu machen, den angehenden Tonsetzer von der Art und Weise zu unterrichten, wie ein Tonstück in dem Geiste des schaffenden Componisten entstehen muß, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll, und ihn vor falschen und vor ihm nachtheiligen Verfahrungsarten bey der Erfindung seiner künftig zu arbeitenden Tonstücke zu warnen, ehe er noch nach erlangter Kenntniß des mechanischen Theils der Melodie selbst anfängt Melodie zu erfinden.

Ich glaubte daher diesen Theil der Sezkunst dem Anfänger nuzbarer zu machen, wenn ich die in dem Anhange versprochene nähere Anwendung einiger allgemeinen Regeln der schönen Wissenschaften auf die Sezkunst insbesondere in eine solche Verbindung brächte, daß ich ihn nicht allein auf die höchste Absicht der Kunst, die er bey seinen künftigen Producten zu erreichen suchen muß, aufmerksam machte; ihm nicht allein die ästhetischen Hauptmerkmale

der

der Tonstücke erklärte, sondern auch hauptsächlich ihm beschriebe, wie er bey der Erfindung seiner Tonstücke sich verhalten muß, wenn sie der eigentlichen Absicht der Kunst entsprechen sollen. — Und so entstand die erste Abtheilung dieses zweyten Bandes.

Diejenigen meiner Leser, welche Gelegenheit gehabt haben, die oft so ganz verkehrte Verfahrungsart angehender Tonsetzer bey Hervorbringung ihrer Sätze kennen zu lernen, und die den Einfluß und die Folgen beurtheilen können, die solche schlechte und verkehrte Verfahrungsarten (die bald zur Fertigkeit werden, und sich selten ohne viele Mühe wieder abgewöhnen lassen) auch auf die Zukunft für den Anfänger haben, diese sage ich, werden mich ganz gewiß von selbst von der Bemühung frey sprechen, die Ursachen mehr zu detailliren, die mich bewogen haben, diese erste Abtheilung von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke, noch vor dem mechanischen Theile der Melodie vorausgehen zu lassen.

Dieses sey genug das Daseyn der ersten Abtheilung dieses zweyten Bandes zu entschuldigen, durch welche die Beendigung

gung der Lehre von der Melodie, nemlich der noch übrige starke Abschnitt von dem Baue der melodischen Perioden in den folgenden dritten oder lezten Band verdrängt wird, der sich also nunmehr genauer an die beyden ersten Theile anschließt, und daher nicht unter dem Tittel eines Anhanges, sondern vielmehr unter dem Tittel eines dritten Theils nachfolgen wird. Und weil ich glaube von meinen Lesern überzeugt zu seyn, daß es ihnen gleichgültig seyn wird, ob sie den folgenden dritten oder lezten Band, dem übrigens nichts von dem versprochenen Inhalte abgehen, und der zugleich mit einem Register über alle drey Theile versehen werden soll, unter diesem oder jenem Tittel erhalten, so habe ich nur noch für diejenigen zu sorgen, die diese Blätter zu ihrem Unterrichte benutzen wollen; und um diese nicht in ihrem Fortgange durch den, in diesem Theile noch fehlenden vierten Abschnitt von dem Baue der melodischen Perioden aufzuhalten, verspreche ich ihnen, daß dieser lezte Theil dem gegenwärtigen um so geschwinder nachfolgen soll.

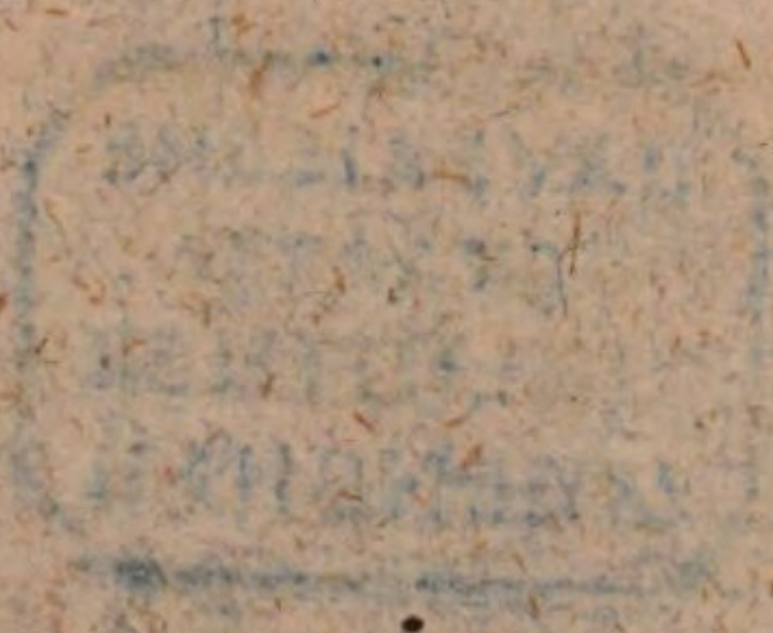
BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Versuch

einer

Anleitung zur Composition.

Zweyter Theil.



BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Einleitung.

Eben diejenige Verwandschaft der Töne, die den Grund enthielt, nach welchem diese Töne unter einander harmonisch verbunden werden konnten, macht sie auch geschickt, daß sie sich melodisch mit einander verbinden lassen. Eine Reihe nach einander folgender Töne, die unter einander in dieser Verwandschaft stehen, das heißt, Töne einer zum Grunde liegenden Tonart in einer nach einander folgenden Reihe verbunden, pflegt man Melodie zu nennen.

So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält

hält also ein solches Tonstück. *) Ob nun gleich (wie wir in der Folge sehen werden) die Hauptzüge dieser Stimmen in der Seele des schaffenden Tonsetzers zusammen als ein einziges Bild entstehen müssen, wenn die eigentliche Absicht der Kunst erreicht werden soll, so sind dennoch diese Stimmen nicht von einer und eben derselben Beschaffenheit, entstehen nicht aus einer und eben derselben Absicht. Eine derselben enthält gleichsam den Umriß des Gemäldes, den bestimmten Inhalt des Ideals des Tonsetzers, diese pflegt man die Hauptstimme zu nennen. Eine andere dient ihm zum Grunde des harmonischen Gewebes, womit dieses Bild ausgemalet wird, diese nennet man die Grundstimme. Wieder andere sind darzu vorhanden, die Drapperie, die Auszierung und Vervollkommung zu bewürken, und diese werden mit den Namen der Mittel- Füll- oder Nebenstimmen bezeichnet. Die Hauptstimme eines Tonstückes ist nun eigentlich diejenige, die ich in dem mechanischen Theile dieser Abhandlung Melodie nenne.

Anmerkung.

Es giebt Tonstücke, noch mehr aber einzelne Sätze derselben, in welchen man nothwendig mehr

*) Auch die so genannten Füllstimmen sind hiervon nicht ausgeschlossen, so lange sie nemlich mit andern Stimmen nicht im Einklange oder der Octave fortgehen.

mehr als einer Stimme den Character als Hauptstimme einräumen muß; denn in solchen Sätzen läßt sich der eigentliche melodische Inhalt des Bildes des Tonsetzers nur durch die Vereinigung dieser Stimmen denken. Von dieser Beschaffenheit sind, um nur ein ganz bekanntes Beyspiel anzuführen, die beyden Singstimmen eines Duetts da, wo sie entweder Nachahmungen haben, oder in ungleichen Figuren zusammen fortgehen. Die Vereinigung mehrerer solcher Hauptstimmen, die eine gemeinschaftliche Empfindung zum Gegenstande haben, verhält sich, um bey dem einmal angeführten Gleichnisse zu bleiben, gegen eine einzige Hauptstimme eben so, wie sich in der Malerey eine Gruppe zu einer einzigen Figur verhält. Alles ist hier darauf angelegt, mehrere Theile von einerley Art zu einem gemeinschaftlichen Endzwecke zu verbinden. In diesem Falle ist diejenige für uns die Hauptstimme, in welcher die verschiedenen Abschnitte und Absätze am deutlichsten ausgedrückt sind, und wir haben nicht nöthig, bey den mechanischen Regeln auf diese Vereinigung Rücksicht zu nehmen, weil die melodische Verbindung dabey nach den allgemeinen Regeln geschieht.

Wir sehen bey der Melodie entweder auf die Absicht ihrer Erfindung, oder auf die Art ihrer Zusammensetzung. Im ersten Falle ist sie ein Ausfluß des Genies, welches mit Geschmack und mit Kenntniß derjenigen Mittel vereint ist, wodurch die Tonkunst Empfindungen erwecken und in verschiedenen Modificationen unterhalten kann. Im zweyten Falle müssen wir ihre Zusammensezzung in einzelne Theile aufzulösen, und aus der Art der Verbindung dieser Theile und zugleich aus den daran gefundenen äusserlichen Merkmalen die Regeln und Maximen abzuziehen suchen, nach welchen diese Theile zu einem Ganzen verbunden worden sind.

Ich habe in der Einleitung des ersten Theils da, wo ich den Plan zu der Lehre von der Melodie entwickelte, gesagt, daß Gegenstände des Genies und des Geschmacks, und die Beurtheilung derselben nicht zu dem mir vorgesezten Zwecke gehören, weil ich blos die mechanischen Regeln der Kunst vortragen wollte. Ich finde aber bey mehrerer Ueberlegung, daß ich dem angehenden Tonsetzer, der sich nun durch das Studium der Melodie geschickt machen will selbst zu erfinden und also sein Genie und seinen Geschmack würken zu lassen, diese mechanischen Regeln der Melodie weit nüzlicher machen, und ihn vor vielen Abwegen warnen kann,

kann, wenn ich diese Gegenstände nicht mit Stillschweigen übergehe; daher also die kleine Abänderung meines Plans.

Die Lehre von der Melodie enthält daher zwey Abtheilungen. In der ersten will ich, so viel mir der Umfang und die nähere Bestimmung dieser Blätter erlaubt, die innere Beschaffenheit der Melodie, so wie überhaupt den Geist der Tonstücke kennbar zu machen suchen, der sie beleben muß, wenn ihre eigentliche Absicht erreicht werden soll. Ich handle daher in der ersten Abtheilung von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke. In der zweyten Abtheilung hingegen will ich die äusserliche Beschaffenheit der Melodie zu erklären, und zu zeigen suchen, wie sie in Rücksicht der mechanischen Regeln verbunden wird.

Wenn man das Aeusserliche der Melodie betrachtet, so nimmt man dabey wahr

1) die Folge der Töne,

2) die Verschiedenheit der aus diesen Tönen gebildeten Figuren,

3) den Umfang und die Beschaffenheit des Tactes, in welchen diese Töne und Figuren gebracht worden sind,

4) die Theile des Ganzen als Theile betrachtet, und

5) die Art, wie diese Theile unter einander verbunden sind.

Dieses sind die äusserlichen Merkmale, die sich bey der Melodie von einander unterscheiden lassen.

Was nun erstlich die Folge der Töne betrifft, so kann man sie betrachten theils in Ansehung ihrer Folge überhaupt oder als Tonführung, theils aber auch in Ansehung der Folge derselben bey dem Wechsel der Grundtonart mit andern Nebentonarten insbesondere, das ist, als Tonausweichung. Jene wird den Inhalt des ersten, diese den Gegenstand des zweyten Kapitels des ersten Abschnittes ausmachen.

Das zweyte äusserliche Merkmal, welches die Melodie wahrnehmen läßt, ist die Einkleidung der Töne in verschiedene Figuren. Allein ich finde es für unnöthig hiervon besonders zu handeln; denn betrachtet man diesen Gegenstand in Absicht auf die innere Beschaffenheit der Melodie, wie nemlich diese Figuren in den verschiedenen zu erweckenden Empfindungen verschieden seyn können, so lassen sich in diesem Falle keine Regeln festsetzen, und der Gebrauch dieser oder jener Figuren in Absicht auf

die

die zu erweckende Empfindung bleibt blos ein Gegenstand des Genies und des Geschmacks. Siehet man aber auf das Aeusserliche desselben, so kömmt dabey weiter nichts in Betracht, als die äusserliche Verschiedenheit gewisser unter einem Namen allgemein bekannter Figuren, z. B. der Triller, der Laufer, der Triolen u. s. w. Und die Kenntniß derselben gehört in die Anfangsgründe der Tonkunst überhaupt, und wird bey der Setzkunst vorausgesezt.

Dieser Gegenstand kann also keine Quelle abgeben, aus welcher wir Regeln der Zusammensetzung der Melodie herleiten könnten. Die beyden Regeln, daß man 1) weder eine einzige Figur durch einen ganzen Satz ohne besondere Ursache gebrauchen, noch 2) allzuviele Arten der Figuren in einem einzigen Satze anbringen dürfe, gehören mehr zu dem Innern der Sache, und ihr Grund muß aus der ersten Abtheilung hergeleitet und erklärt werden. Dieses sind die Ursachen, warum ich diesen Gegenstand in keinem besondern Abschnitte vortrage.

Das dritte Merkmal, welches sich bey dem mechanischen Theile der Melodie entdecken läßt, ist die Abtheilung der Folge der Töne in den Tact. Wir müssen daher in dem zweyten Abschnitte die

Natur und Beschaffenheit des Tactes und die verschiedenen Arten und Gattungen desselben kennen lernen.

Die Beschaffenheit der Theile der Melodie als Theile betrachtet, ist das vierte Stück, welches bey der Melodie in Betrachtung kann gezogen werden. Die Beschaffenheit dieser Theile kann bestehen in der Beschaffenheit derselben 1) in Ansehung ihres Umfanges, und 2) in Ansehung ihrer Endigungen, das ist, in wie ferne sie gewisse Ruhepuncte des Geistes abgeben. Daher müssen wir in dem dritten Abschnitte untersuchen, wie bey den Theilen der Melodie, welche einerley oder verschiedenen Umfang haben, die Endigung dieser Theile beschaffen seyn kann, und umgekehrt, wie groß der Umfang dieser Theile bey dieser oder jener Endigung derselben seyn kann.

Die Art der Verbindung dieser melodischen Theile zu einem Ganzen ist endlich das fünfte Stück, welches bey der Melodie in Betracht gezogen werden muß. Es kömmt hierbey nicht allein darauf an, wie diese Theile in Ansehung ihres Umfanges, sondern auch zugleich, wie sie bey diesem oder jenem Umfange in Ansehung ihrer Endigung beschaffen seyn müssen. Daher handelt der vierte Abschnitt von der Verbindung der Theile der Melodie, in

Rück-

Rücksicht auf den Umfang und auf die Endigung derselben.

Anmerkung.

Hier sehe ich mich genöthigt die Gründe anzuzeigen, warum ich den Umfang und die Endigung der Theile nicht als zwey besondere Gegenstände in zwey verschiedenen Abschnitten behandelt habe. Riepel war der erste (und ist auch der mir bisher einzige bekannte Theorist) der diese Gegenstände ausführlich behandelt hat. Das erste Kapitel seiner Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst enthält die Tactordnung, oder das Verhältniß des Umfanges der Theile der Melodie; in den drey folgenden Kapiteln hingegen ist die Tonordnung, das ist, das Verhältniß der Theile der Melodie in Ansehung ihrer Endigungen abgehandelt, und diese vier Kapitel verbreiteten über diese Gegenstände, die damals theoretisch betrachtet noch ganz in Dunkelheit gehüllt waren, die ersten Strahlen des Lichts.

Ich war Anfangs auch willens diese beyde Merkmale der melodischen Theile, nemlich Umfang und Endigung, in verschiedenen Abschnitten vorzutragen; ich fand aber

bey

bey der Bearbeitung dieser Gegenstände, daß sie sich auf dem Wege, welchen ich zu betreten angefangen hatte, nicht ohne allzuviele Weitläuftigkeit, und nicht ohne Nachtheil des ganzen Zusammenhanges trennen ließen. Denn wollte ich z. B. mit dem Umfang der Theile und ihrem Verhältnisse unter einander anfangen, und dem Anfänger zeigen, wie die Melodie aus Theilen bestehe, die unter einander in Ansehung des Umfanges ein gewisses Verhältniß haben, so konnte dieses nicht geschehen, ohne ihm die Absätze, Einschnitte und Cadenzen kennbar zu machen, welche eben die Ruhepuncte des Geistes enthalten, vermittelst welcher Theile von einem gewissen Umfange zu Theilen des Ganzen werden. Wollte ich im Gegentheil mit den verschiedenen Ruhepuncten des Geistes, das ist, mit den Einschnitten, Absätzen und Cadenzen den Anfang machen, und z. B. die Verschiedenheit zwischen einem Einschnitte und Absatze zeigen, so war dieses wieder nicht möglich, ohne den Umfang dieser Theile dabey zu bestimmen. Noch weit mehr müßten diese beyden Gegenstände vermischt werden, wenn gezeigt werden soll, welches Verhältniß die Theile, wenn sie zu einem Ganzen verbunden werden

sollen,

sollen, in Absicht auf Umfang und Endigung haben müssen.

Dieses sind kürzlich die Ursachen, warum ich diese beyden Gegenstände vereinige. Ich betrachte daher 1) die verschiedenen Theile der Melodie an und für sich, und finde an jedem derselben zwey Merkmale, nemlich a) den Umfang, und b) dasjenige welches ihn zu einem Theile des Ganzen macht, das ist, den in seiner Endigung enthaltenen Ruhepunct des Geistes; und diese beyden Stücke vereint, setzen mich in den Stand, dem Anfänger sogleich einen vollständigen Begriff von jedem größern oder kleinern Theile des Ganzen zu geben; und wenn ich 2) das Verhältniß dieser Theile sowol in Rücksicht ihres Umfanges, als auch in Betracht ihrer Endigung, bey ihrer Verbindung zu einem Ganzen zeigen will, so habe ich alsdenn nicht nöthig die Verbindungsart dieser Theile zweymal, nemlich einmal in Ansehung des Rythmus, und das zweyte mal in Ansehung ihrer Interpunction zu beschreiben.

Dieses sind die verschiedenen Artikel, die wir bey der Lehre von der Melodie abzuhandeln haben.

Sehen wir nun endlich auch auf die Melodie in Verbindung mit ihrer Begleitung, so kömmt

bey diesem Gegenstande in Ansehung des mechanischen Theils desselben besonders das Metrum oder Tactgewicht in Betracht. Jedoch ich enthalte mich diesen Gegenstand anjezt mehr zu zergliedern, weil er wegen der Vielheit der vorhergehenden Materien erst in dem diese Anleitung beschliessenden dritten Theile abgehandelt werden kann.

Erste

Erste Abtheilung.

Von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke.

Die Tonkunst ist eine schöne Kunst, welche die Absicht hat edle Empfindungen in uns zu erwecken.

Gleichsam wie im Schlummer liegen die Empfindungen in der Natur des Menschen, und werden eigentlich nur durch gewisse natürliche Veranlassungen erweckt; so erzeugt z. B. der Besitz einer Sache, die wir uns als ein Gut vorstellen, Vergnügen, und die Vorstellung, daß ein vorhandenes Uebel uns treffen kann, erweckt in uns Furcht.

Die Empfindungen bewürken Entschlüsse; das Vergnügen treibt uns an, uns den Besitz des Gutes, wodurch es hervorgebracht wurde, zu versichern, und die Furcht verursacht, daß wir Mit-

tel

tel ergreifen, durch welche wir verhindern, daß uns das zu fürchtende Uebel nicht treffen kann.

Die schönen Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigenthümliches, welches sie in den Stand sezt, durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken; sie erwecken Vergnügen durch den Genuß eines durch die Kunst dargestellten Gutes, und Furcht durch ein von der Kunst hervorgebrachtes Uebel. Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, daß die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, daß diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluß haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. Raubt man ihnen diese hohe Absicht, gehet man mit ihnen auf einen andern Zweck aus, so erniedriget, so entehrt man sie.

Empfindungen zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst, und dieses ist zugleich der Gesichtspunct, aus welchem wir anjezt den vorzüglichsten Theil dieser Kunst, nemlich die Composition und die dadurch entstehenden Producte etwas näher betrachten wollen. Ehe ich aber zu meinem eigentlichen Zwecke gehen und versuchen kann, dem angehenden Tonsezer zu zeigen, wie

ein Tonstück in der Seele des schaffenden Componisten entstehen, und wie es beschaffen seyn muß, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll, halte ich es für nöthig, erst zu untersuchen, unter welchen Umständen der Componist Empfindungen erwecken kann, und welche Empfindungen es sind, die er zu erwecken vermögend ist.

Sollte ich wohl nöthig haben erst zu beweisen, daß dieses lauter Gegenstände sind, von denen sich der angehende Tonsetzer richtige Begriffe machen müsse, wenn er der Gefahr entgehen will, bey seinen künftigen Arbeiten nicht auf Irrwege zu gerathen, und den Zweck der Kunst zu verfehlen? Ich glaube es nicht. Uebrigens erlaubt mir weder der Umfang noch die eigentliche Absicht dieses Versuches, alle diese Gegenstände ganz ausführlich zu behandeln. Ich gehe anjezt blos darauf aus, dem angehenden Tonsetzer die Laufbahn kenntlicher zu machen, die er betreten muß, um sein vorgesextes Ziel zu erreichen; ihm den Gesichtspunct zu zeigen, aus welchem er seine Kunst betrachten muß; kurz, ich will ihm hierdurch nur Gelegenheit geben über die Gegenstände seiner Ausbildung selbst zu denken, und die dahin einschlagenden Abhandlungen über die schönen Künste und Wissenschaften zu lesen. Dahin gehört nun wohl ausser denjenigen Werken, die ganz allein in das Feld der

Tonkunst gehören, vorzüglich Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste, und Ramlers Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux ꝛc.

Das erste, was wir also anjezt untersuchen wollen, betrifft die Frage: Unter welchen Umständen kann der Tonsetzer Empfindungen erwecken? Schon eine ganz geringe Aufmerksamkeit auf die Würkung der Tonkunst ist hinreichend uns bemerken zu lassen, daß die Aufführung dieser oder jener Tonstücke von keiner Würkung sey, und daß wieder andere die mehresten Zuhörer mit sich dahin reißen. Die Ursachen der Verschiedenheit dieser Würkungen können theils in dem Tonstücke selbst, theils in der Art der Ausführung desselben, theils aber auch in den Zuhörern liegen.

Ehe ich die Ursachen dieser Verschiedenheit auf Seiten der Tonkunst untersuche, will ich erst ein Wort von den Zuhörern sagen. Die Erfahrung nöthigt mich diese in drey Classen zu theilen. Es giebt Personen, die für die Würkung der Tonkunst weder Ohr noch Herz besitzen; mit diesen habe ich anjezt weiter gar nichts zu schaffen, als daß ich ihnen den wohlmeinenden Rath gebe, nie die Würkung der Tonkunst empfinden und noch weniger beurtheilen zu wollen.

Nur

Nur auf solche Zuhörer kann ein Tonstück würken, die Seelennerven für diese Kunst besitzen. Aber auch diese sind von verschiedener Gattung. Einige kommen an den Ort, wo die Tonkunst ihre Würkung zeigen will, ganz unbefangen, blos aus der Absicht sich dem Vergnügen zu überlassen, welches ihnen die Musik gewährt; keine bestimmte Empfindung hat sich ihrer schon bemeistert, ihr Herz, allen schönen Empfindungen offen, besizt Empfänglichkeit für alle diejenigen Empfindungen, welche die Tonkunst anjezt erwecken will. Und dieses ist diejenige Classe der Zuhörer, bey welchen die Tonkunst ihre eigentliche Absicht erreichen kann, die das Vergnügen, welches die Tonkunst gewährt, ganz empfinden können. Andere, zwar mit den feinsten Werkzeugen der Empfindung versehen, aber von einer bestimmten Empfindung oder Leidenschaft schon hingerissen, werden selten durch ein Tonstück gereizt werden, dessen zu erweckende Empfindung nicht mit derjenigen übereinstimmt, die sich ihrer schon bemeistert hat.

Dem einen ist vielleicht viel daran gelegen eine gewisse Person unvermerkt in sein Interesse zu ziehen, der darzu nöthige Antrag soll nicht gerade zu, sondern auf eine ganz zufällig scheinende Art geschehen; er weiß, die Person wird sich heute in der Oper oder im Concerte einfinden, er geht dahin voller Plane und Projecte, um sein Vorhaben

auszuführen. Ist wohl die Tonkunst im Stande, bey einem solchen Zuhörer Empfindungen zu erwecken?

Einen andern hat dieser oder jener glückliche Zufall betroffen, die Freude über sein Glück hat ihn durchdrungen, und unter diesen Umständen wird schwerlich ein Tonstück gerade zu auf ihn würken können, welches die Absicht hat, die Zuhörer in eine süße melancholische Empfindung zu versetzen.

Noch ein anderer ist vielleicht ein unglücklicher Liebhaber

„den seine Göttin nicht erhört,„

der wohl überdies noch aus der besondern Absicht in den Musiksaal kömmt, nur den Gegenstand seiner Neigung daselbst zu sehen. Wird auf diesen wohl ein Tonstück in seiner ganzen Stärke würken, dessen Character Freude ist? Nein! nur durch melancholische Empfindungen wird die Tonkunst diesen an sich ziehen können.

Und wer ist im Stande so tief in den Menschen zu sehen, um alle Hindernisse zu entdecken, wodurch bey den Zuhörern die Empfänglichkeit derjenigen Empfindung verscheucht wird, welche die Tonkunst zu erwecken bemühet ist.

Wir sehen also, daß die Tonkunst, wenn sie ihre Absicht erreichen soll, nur solche Zuhörer verlangt,

langt, bey denen keine Hindernisse ihrer Würkung vorhanden sind, nur solche, welche Empfänglichkeit für die Empfindungen besitzen, welche erweckt werden sollen.

Es fragt sich aber, ob der Tonsetzer keine Hülfsmittel entdecken könne, solche Zuhörer, derer sich schon eine gewisse Empfindung bemeistert hat, durch seine Tonstücke unvermerkt an sich zu ziehen? So lange von mehrern solchen Zuhörern die Rede ist, derer sich verschiedene Empfindungen schon bemeistert haben, oder so lange diese Empfindungen in einem starken Grade herrschend sind, wird sich schwerlich ein Mittel entdecken lassen, durch welches diese so verschiedenen Empfindungen mehrerer Zuhörer auf einen solchen festen Punct gebracht werden könnten, den die Tonkunst benutzen und von welchem sie die Zuhörer an sich ziehen könnte.

Die größern Producte der Tonkunst, die mit der Dichtkunst vereinigt sind, und in welchen verschiedene Arten der Empfindungen auf einander folgen, z. B. die Oper oder die Cantate enthalten schon von selbst ein dergleichen Mittel, durch welches bald dieser bald jener von den beschriebenen Zuhörern in die Empfindung gesezt werden kann, die das Stück zu erwecken bemühet ist. Es darf in diesen Tonstücken nur eine Stelle vorkommen, die diejenige Empfindung schildert, mit welcher die

Empfindung eines solchen Zuhörers sympathisirt; diese Stelle wird den Ton treffen, in welchen das Herz desselben gestimmt ist, wird es rühren, wird es an sich ziehen. Und hat einmal die Tonkunst diesen Vortheil erlangt, alsdenn wird es ihr gelingen können, diesen Zuhörer an sich zu erhalten. Die Empfindungen dürfen nur so auf einander folgen, wie sie der Natur unserer Seele nach auf einander folgen können, der Componist darf nur keine Lücke lassen, er darf nur nicht von einer Empfindung auf die andere springen, alles muß der Natur der Empfindungen und Leidenschaften gemäs verbunden seyn. Auf diese Art mit der Tonkunst verfahren, wird sie den einmal gerührten Zuhörer nicht so leicht wieder in sich selbst zurück gehen lassen, sie wird ihn mit sich fortzureißen, und ihm alle Empfindungen einzuprägen im Stande seyn, welche zu erwecken ihre Absicht ist.

Kleinern Tonstücken, die nur die Absicht haben eine einzige Empfindung zu erwecken, mangelt der so eben angezeigte Vortheil der größern Producte der Kunst, und daher hält es auch sehr schwer, daß durch solche kleinere Tonstücke ein Zuhörer aus der Empfindung, die sich seiner schon bemächtigt hat, herausgerissen, und in diejenige Empfindung versezt werden könnte, welche dieses Tonstück erwecken soll.

Es lassen sich zwar auch hier einige Mittel anwenden, die bey diesem oder jenem Zuhörer würksam seyn können; aber allgemein ist die Würkung dieser Hülfsmittel eben so wenig, als die Möglichkeit ihrer Anwendung. Eins dieser Mittel ist das Unerwartete. Es kann sich dieses auf verschiedene Art äussern, es kann in den Gedanken selbst, es kann aber auch in der Einkleidung enthalten seyn. Ich will anjezt nur ein solches Beyspiel geben, bey welchem das Unerwartete etwas Aeusserliches ist. Man ist z. B. gewohnt, daß der Anfang eines Concerts mit einem Allegro gemacht werde; läßt man aber nun vor diesem Allegro ein kurzes Grave vorangehen, so entstehet hier etwas Unerwartetes, welches, ob es gleich nur in der Nichtbefolgung des Gewöhnlichen bestehet, dennoch im Stande ist eine gewisse Aufmerksamkeit zu erregen; aber eben diese Aufmerksamkeit kann verursachen, daß bey diesem oder jenem der beschriebenen Zuhörer die Empfindung die sich seiner bemächtigt hatte verscheucht, oder doch wenigstens geschwächt werde, und daß die Tonkunst eben dadurch ein Mittel finde ihn mehr an sich zu locken, und in ihm die Empfindung zu erwecken, die ein solches Stück hervorbringen soll. Allein von diesem, und allen diesem ähnlichen Hülfsmitteln kann man nur selten Gebrauch machen, wenn einige Würkung darauf erfolgen soll.

Ein anderes Hülfsmittel für die Würkung der Tonkunst auf diese Classe der Zuhörer scheint mir das Gegentheil von dem vorigen zu seyn, daß man nemlich solchen Zuhörern die Erwartung der bestimmten Empfindung, welche das Tonstück erwecken soll, beyzubringen suche. Gesezt der Zuhörer weiß es vorher, daß im Concertsaale ein Tonstück von einem gewissen bestimmten Inhalte aufgeführt werden soll, so wird diese Kenntniß des Inhalts ihn leicht bestimmen lassen, was für Empfindungen er von der Tonkunst zu erwarten hat; und sollte nun wohl der Gedanke an diese Empfindungen und die Erwartung derselben nicht im Stande seyn die Hindernisse zu vermindern, die sich bey diesen Zuhörern befinden? Es scheinet mir dieses sehr wahrscheinlich zu seyn, denn das Andenken an die Empfindung, die Erwartung derselben, ist ja selbst schon ein Hinderniß weniger. Allein auch dieses Hülfsmittel ist nicht allgemein anwendbar; denn an den wenigsten Orten ist es gebräuchlich, daß die Tonstücke, welche im Concerte aufgeführt werden sollen, angekündigt werden; und wenn es ja gebräuchlich wäre, so müßten entweder Singstücke von genau bestimmten Inhalte, oder lauter solche gewöhnliche Tonstücke aufgeführt werden, die alle lauter ähnliche Empfindungen zum Gegenstande hätten.

So sind nun alle dergleichen Hülfsmittel beschaffen, die man noch ausfündig machen könnte, mit einem Tonstücke von einer bestimmten Empfindung auch auf solche Zuhörer zu würken, die schon von einer andern Empfindung oder Leidenschaft zu sehr eingenommen sind. Ich will jezt die Gründe nicht untersuchen, die zuweilen eine allgemeinere Würkung solcher kleinern Tonstücke verursachen, denn sie sind gemeiniglich ein Zusammenfluß solcher Umstände, die weder gänzlich von der Tonkunst noch von den Zuhörern abhängen. So würkt z. B. ein Tonstück welches auf eine gewisse Feierlichkeit gemacht worden ist, bey der feierlichen Aufführung desselben gemeiniglich stärker und allgemeiner, als wenn es ausser dieser Feierlichkeit aufgeführet wird.

Dieses sey genug um zu beweisen, daß der Tonsetzer eigentlich nur unter den Umständen bey seinen Zuhörern Empfindungen erwecken kann, wenn bey den Zuhörern keine Hindernisse für seine zu erregenden Empfindungen vorhanden sind.

Anjezt wollen wir die Zuhörer verlassen und die Frage: Unter welchen Umständen kann der Componist Empfindungen erwecken, auf Seiten der Tonkunst selbst betrachten. Hier kömmt es nun hauptsächlich auf zwey Stücke an, auf die Beschaffenheit des Tonstücks selbst, und auf die

Art der Ausführung desselben. Wie ein Tonstück beschaffen seyn müsse, wenn es Empfindungen erwecken soll, dieses ist eigentlich der Gegenstand der Folge dieser Blätter; ich will daher nur noch ein Wort von der Ausführung reden.

Hat ein Tonstück alle die Eigenschaften, die erforderlich sind um seinen Endzweck zu erreichen, so muß es, wenn es diesen Endzweck auch wirklich erreichen soll, von allen Ausführern zugleich seinem Character gemäs vorgetragen werden. Hier zeigt sich für den Componisten bey der eigentlichen Darstellung seiner Werke eine Schwierigkeit, die vielleicht in den schönen Künsten die einzige in ihrer Art ist. Der Poet, der Maler und der Bildhauer braucht zur wahren Darstellung seiner Werke, oder zu der Würkung die sie äussern sollen, keine Mittelsperson; er kann mit seinen Producten unmittelbar auf die Empfindungen der Menschen würken. Bey den Werken des Tonsetzers muß dieses mittelbar geschehen; er muß sein Werk der Discretion der Ausführer überlassen, von denen schon ein einziger aus Mangel am Geschmack, aus unrichtiger Beurtheilung dieses oder jenes Gedankens, zuweilen auch wohl aus Bosheit den Geist des Stücks verscheuchen kann, der doch zur wahren Darstellung desselben unumgänglich nothwendig ist.

Es ist hier nicht der Ort von dem Vortrage oder von der Ausführung der Tonstücke überhaupt zu reden; es wäre aber doch zu wünschen, daß solche Liebhaber der Tonkunst, die gewohnt sind den Werth der Tonstücke allzu geschwind zu bestimmen, auf diesen so wichtigen Umstand mehr Rücksicht nehmen möchten.

Der Tonsetzer kann also nur alsdenn erst den Endzweck seiner Kunst erreichen, wenn bey der Ausführung seiner Werke auch der Geist derselben dargestellet wird.

Noch deutlicher wird uns die Beantwortung der Frage werden, unter welchen Umständen der Tonsetzer Empfindungen erwecken kann, wenn wir nun untersuchen, welche Empfindungen es sind, die der Tonsetzer erwecken kann.

Ich habe gleich zu Anfange dieser Abhandlung gesagt, daß die eigentliche Absicht der Tonkunst sey, edle Empfindungen in uns zu erwecken. Sollten aber wohl die unangenehmen Empfindungen, als Furcht, Traurigkeit und dergleichen, schon von selbst von der Tonkunst ausgeschlossen seyn?

Es kommt hierbey hauptsächlich darauf an, ob diejenigen Empfindungen, die uns durch natürliche Veranlassungen unangenehm sind, auch durch die Kunst erweckt, uns unangenehm werden.

Auch

Auch schon ausser der Sphäre der schönen Künste würkt nicht immer eine unangenehme Empfindung als unangenehm auf uns. Sollte es sich nun finden, daß diese unangenehme Empfindungen durch die Kunst dargestellt, auf eine uns angenehme Art auf uns würken, warum sollten wir sie alsdenn durch die Kunst zu erwecken, nicht berechtigt seyn!

Die Furcht ist eine für uns unangenehme Empfindung, und wird jederzeit als unangenehme Empfindung auf uns würken, so bald uns wirklich ein Uebel, ein Unglück droht. Wir hören aber z. B. einen Freund, an dessen Schicksal wir viel Antheil nehmen, erzählen, wie ihm dieses oder jenes Unglück drohte, wir empfinden bey seiner Erzählung alle die Grade der Furcht, worein ihn das ihm drohende Unglück sezte; ist uns aber wohl die Furcht die wir bey seiner Erzählung empfinden, etwas unangenehmes?

Wir sehen Alcesten zwischen Angst und zwischen Hoffen, wir sehen sie, nachdem sie den Ausspruch des Orakels vernommen hat, ihren erhabenen Entschluß fassen, sie wird uns werth, wir lieben sie — kurz, wir sehen sie endlich nach dem zärtlichsten Abschiede von ihrem Gemal und ihren Kindern sterben. — Wir weihen ihr manche Thräne; aber die Illusion sey hier so stark als sie

immer wolle, so ist dennoch diese Empfindung, die in uns die sterbende Alceste erweckt, unendlich weit von derjenigen Empfindung verschieden, die eine uns werthe Person wirklich sterbend in uns erregt. Würden wir nun wohl zu einer wiederholten Vorstellung dieser Oper eilen, wenn diese an sich unangenehmen Empfindungen einen wirklichen unangenehmen Eindruck auf uns gemacht, wenn sie uns nicht wirklich vergnügt hätten? Ist es nicht unserer Natur gemäs, wirkliche unangenehme Empfindungen zu fliehen? Jedoch genug hiervon. Ich will anjezt nur noch kürzlich untersuchen, welche Arten der angenehmen oder unangenehmen Empfindungen die Tonkunst zu erwecken im Stande sey. Es kömmt bey der Untersuchung dieses Gegenstandes hauptsächlich darauf an, ob die Tonkunst für sich allein, oder ob sie in Verbindung mit der Dichtkunst Empfindungen erwecken soll. *)

Die Tonkunst redet zwar an und für sich selbst schon die Sprache der Empfindung, sie hat weder panto-

*) Es würde zu weitläuftig seyn, auch von der Vereinigung der Musik mit der Tanzkunst besonders zu handeln. Man wird dasjenige, was ich hier von der Vereinigung der Tonkunst mit der Poesie bemerken werde, von selbst auf die Vereinigung der Musik mit der Tanzkunst anwenden können.

pantomimische Zeichen, noch Begriffe und Bilder durch Worte ausgedrückt nöthig; sie würkt unmittelbar auf unser Herz, und bringt sowohl angenehme als unangenehme Empfindungen hervor. Allein sie ist nicht im Stande uns die Ursachen bekannt zu machen, warum diese oder jene Empfindung erregt, warum wir von einer Empfindung zu der andern geleitet werden; sie kann uns weder das Bild desjenigen Gutes, dessen Genuß uns ergötzen, noch das Bild des Uebels, welches Furcht erregen soll, begreiflich machen. Bekömmt nun die Empfindung, welche die Tonkunst für sich allein erweckt, nicht durch die Gelegenheit bey der sie diese oder jene Empfindung hervorbringt, eine nähere Beziehung auf unser Herz; erregt sie nicht Freude bey einer freudigen, oder Betrübniß bey einer traurigen Veranlassung, so ist diese von ihr erregte Freude oder Traurigkeit ohne Absicht, sie interessirt unser Herz sehr wenig, weil wir nicht einsehen, warum man uns vergnügt oder traurig machen will. Und diese ohne Beziehung vorhandene Empfindungen können in uns keine edlen Entschlüsse hervorbringen, können nicht auf die Bildung unsers Herzens würken.

Ganz anders aber verhält es sich, wenn die Tonkunst mit der Poesie oder der Tanzkunst vereint ist. Die Dichtkunst bestimmt nicht allein diejenigen Empfindungen auf das genaueste, deren

Aeusse-

Aeusserungen einander ähnlich sind, und sezt den Tonsetzer ausser Gefahr, unrecht verstanden zu werden; sondern sie macht uns auch die Ursachen bekannt, warum diese oder jene Empfindungen erweckt, warum wir von einer Empfindung zu der andern geleitet werden. Sie würkt also zugleich auf die höhern Kräfte der Seele, sie läßt uns Ursache und Würkung, Handlung und Empfindung mit einander vergleichen, und dieses verursacht, daß sich nicht allein unser Herz bey diesen Empfindungen interessirt fühlet, sondern diese zu einem Zwecke vorhandene Empfindungen werden nun auch in uns Entschlüsse bewürken, werden zur Veredlung unsers Herzens beytragen können.

Die Mittel, wodurch diese beyden Künste würken, sind fortdauernd. Sie können daher nicht allein eine und eben dieselbe Empfindung oder Leidenschaft steigen und fallen lassen; sondern sie können auch, weil durch die Poesie sowohl der Stoff als auch die Absicht des Ganzen deutlich wird, von einer Empfindung zu der andern übergehen, und einander zur Bewürkung ihres gemeinschaftlichen Zwecks hülfreiche Hand leisten.

Das Vergnügen welches die Tonkunst in Vereinigung mit der Poesie bewürkt, ist nun nicht mehr eine, ohne Beziehung, ohne Ursache und Endzweck vorhandne Empfindung; nein! wir kennen

nen nun die Quelle aus welcher es fließt, wir erblicken gleichsam das Gut, dessen Genuß uns vergnügt, in seinem ganzen Reize, wir sehen alle furchtbare Züge des Uebels, welches uns zu drohen scheint. Die Dichtkunst erregt die Empfindungen durch Begriffe und Bilder, und die Tonkunst dringt zugleich mit der Empfindung, welche diese Begriffe und Bilder erwecken, unmittelbar ans Herz, und beyde Künste bewürken nun zusammen vereint denjenigen hohen Grad der Empfindung und des daraus entstehenden Vergnügens, welchen eine dieser Künste für sich allein hervor zu bringen nicht fähig war.

In Verbindung mit der Poesie wird es daher die Tonkunst wagen dürfen, beynahe alle Arten der angenehmen und unangenehmen Empfindungen zu erwecken, und in verschiedenen Modificationen zu unterhalten. Diese beyden Künste werden nicht bey jeder zu erregenden Empfindung in gleichen Graden würken können. Hier und da wird die Tonkunst der Poesie den stärkern Grad der Würkung überlassen müssen, sie wird nur unterstützen, wird nur mit schwachen Kräften auf das Herz der Zuhörer würken können. So ist sie z. B. nicht im Stande, die Verachtung über die Grausamkeiten eines Tirannen in der Oper zu erwecken; sie wird hier nur gleichsam dem Zuhörer von der Seite beyzukommen trachten, ihm nur einen Zug

der

der Empfindung der Verachtung schildern müssen, nemlich denjenigen, daß sich der Geist über den verachteten Gegenstand erhebt. Noch weniger wird es die Tonkunst wagen können, die beyden Empfindungen den Haß und Neid zu schildern. Bey den mehresten übrigen Arten der unangenehmen Empfindungen sowohl als der angenehmen wird die Tonkunst nicht allein in gleichem Grade mit der Dichtkunst würken können; sondern sie wird auch oft Gelegenheit finden, die höchsten Grade verschiedener Leidenschaften, zu welchen die Poesie keine Zeichen, die Sprache keinen Ausdruck mehr hat, in der ihr eigenthümlichen Stärke hervorzubringen. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. die Empfindung der Angst, oder ein starker Grad der Zärtlichkeit, der Freude, der Betrübniß, des Mitleids u. d. gl.

Aus diesem allen sehen wir, daß die Tonkunst eigentlich nur in Verbindung mit der Dichtkunst ihre höchste Absicht und ihren eigentlichen Endzweck erreichen kann; und daß es ihrer Würkung höchst nachtheilig ist, wenn man sie von der Poesie trennt.

Anjezt sind wir nun im Stande der Tonkunst, wenn sie für sich allein ohne Verbindung mit einer andern der schönen Künste ihre Würkung äussern soll, die Grenzen zu bestimmen, in welchen sie sich bey Erregung der Empfindungen erhalten muß.

Wir haben so eben gesehen, daß, wenn mit der Tonkunst die Poesie vereinigt ist, sie ganz bestimmt auf die Zuhörer würken kann, weil die in der Poesie enthaltnen Begriffe und Bilder den Tonsetzer nicht so leicht der Gefahr aussetzen, mißverstanden zu werden. Soll aber nun die Tonkunst allein Empfindungen erwecken, so muß der Tonsetzer sich an das Allgemeinere der Empfindungen halten. In sein Feld gehören zwar auch die angenehmen und unangenehmen Empfindungen, aber er muß sich hüten, solche besondere Arten dieser Empfindungen bestimmt schildern zu wollen, die sich durch ähnliche Aeusserungen auszeichnen. Nur in so weit kann er sich Rechnung machen, eine bestimmte Art der angenehmen oder unangenehmen Empfindungen in seinen Zuhörern zu erwecken, in so ferne er im Stande ist, die Aeusserungen dieser bestimmten Empfindung unterscheidend genug fühlbar zu machen. So kann der Componist durch seine Kunst z. B. in der Classe der angenehmen Empfindungen die Freude von der Zärtlichkeit, das Erhabne von dem Scherzenden auf das bestimmteste in den Herzen seiner Zuhörer unterscheiden, und daher wird er auch diese verschiedene Arten der angenehmen Empfindungen in ihnen erwecken können. Niemals wird er aber vermittelst der Tonkunst allein im Stande seyn, einen genugsam bestimmten Unterschied z. B. zwi-

schen Furcht und Mitleid hervorzubringen, ohne sich der Gefahr auszusetzen von allen seinen Zuhörern unrecht verstanden zu werden. Man siehet also, daß der Tonkunst für sich allein, wenn sie Empfindungen erwecken soll, weit engere Grenzen gesezt sind, als wenn sie mit der Dichtkunst vereinigt ist.

Hier ist nun der Ort, wo wir uns einen richtigen Begriff machen können, was wir von der Tonkunst allein, und zwar wenn sie nicht bey einer freudigen oder traurigen Veranlassung, sondern in den gewöhnlichen Concerten oder Kammermusiken gebraucht wird, für Würkung zu erwarten haben. Wenns hoch kömmt, so sind es zwar einige bestimmte Empfindungen, die aber auf unser Herz weiter keine Beziehung haben, bey denen keine Ursachen des Daseyns vorhanden sind, und an denen wir nur erst alsdenn Antheil nehmen, wenn unser Herz schon von selbst in eine dieser Empfindungen gestimmt ist. Und dennoch findet sichs, daß, wenn wir eine Vergleichung unter den modernen Producten der Kunst anstellen, wir einer kleinen Anzahl von Singstücken, eine beynahe unzählige Menge von Instrumentalstücken entgegen zu setzen haben. Wie viel die Tonkunst in Absicht auf ihre Würkung bey der so herrschenden Trennung von der Poesie verliehre, ist leicht einzusehen; dagegen ist es um desto schwerer zu begreiffen,

warum man in einem Concerte, welches oft mit so viel Pomp veranstaltet wird, mit der bloßen Würkung der Instrumentalmusik zufrieden ist, da man doch dieses Vergnügen durch die Vereinigung mit der Poesie so sehr erhöhen und veredlen könnte! Weder der Raum noch die Absicht dieser Blätter erlaubt mir, mich in diese Untersuchung einzulassen. Eben so wenig bin ich darauf ausgegangen zu prüfen, wie viele von der Menge dieser Instrumentalstücke, wie viele von unsern Sinfonien, Concerten, Quartetten u. s. w. wirklich der Absicht der Kunst entsprechen, wie viel derselben im Stande sind, durch Erregung dieser oder jener Empfindung Vergnügen zu erwecken! Ich will anjezt meiner Absicht zu Folge nur noch diejenigen angehenden Tonsetzer, die sich diesem oder jenem Instrumente als Concertspieler widmen, und die Sezkunst nur aus der Absicht studiren, um Instrumentalsachen, und besonders Concerte für ihr Instrument sezen zu lernen, für zwey gefährlichen Abwegen warnen.

Fertigkeit auf dem Instrumente ist eine, jedem Instrumentisten höchst nöthige Eigenschaft. Auch ist nicht zu leugnen, daß die Tonkunst seit achtzehn bis zwanzig Jahren in diesem Fache Riesenschritte gemacht habe. Concertspieler auf allen Instrumenten, die sich ganz ausserordentliche Fertigkeit erworben haben, sind keine Seltenheiten

mehr.

mehr. Ja man findet hin und wieder ganze Orchester, in welchen alle Stimmen mit Musikern besezt sind, von denen beynahe ein jeder fähig ist, sich auf seinem Instrumente mit Vortheil hören zu lassen. Wie groß könnte daher bey der anjezt so allgemein zu bemerkenden Fertigkeit die Würkung der Tonkunst seyn, wenn man diese mechanische Fertigkeit durchgehends zum wahren Endzwecke der Tonkunst anwendete. Glück zu der Tonkunst wo dieses geschieht! Aber eben dieser Gegenstand wodurch die Tonkunst sich in ihrer Würkung vervollkommen könnte, wird sehr oft falsch angewendet, und gereicht alsdenn dem eigentlichen Endzwecke der Kunst zum größten Nachtheile. Die mehresten Concertspieler gehen blos darauf aus mechanische Fertigkeit zu zeigen; weit entfernt, diese ihre erlangte Fertigkeit blos darzu anzuwenden, um in ihren Zuhörern schöne Empfindungen zu erwecken, und sie auf eine edle Art zu vergnügen, suchen sie nur das Ohr der Zuhörer auf das Mechanische ihrer Kunst aufmerksam zu machen; sie verlangen von ihren Zuhörern weiter nichts als Beyfall ihrer Fertigkeit.

Sind nun solche Concertspieler zugleich Componisten, so wird man sich gar nicht wundern dürfen, warum sie, anstatt durch schöne Melodie den Herzen ihrer Zuhörer zu schmeicheln, ihre Concerte mit nichts als Schwierigkeiten und Modepassa-

gien ausstopfen. Sie erlangen dadurch was sie wünschen, nemlich den Beyfall des größern Haufens. Allein der junge Artist, der nicht stark genug denkt, nur nach dem ächten Beyfall der wenigern Edeln zu streben, wird dadurch hingerissen; er bemüht sich nur solche Concerte zu üben, die von Schwierigkeiten strotzen, martert sich mehrentheils vergebens, weil er vielleicht mehr natürliche Anlage zum Wahren der Kunst, als zu Schwierigkeiten hat, und stimmt sich nach und nach in einen schlechten Geschmack. Selbst viele von denjenigen jungen Artisten, die den falschen Glanz dieser so hoch geachteten Schwierigkeiten kennen, sehen sich oft genöthiget (weil sie sich ihre Concerte nicht selbst setzen können) zu solchen Stücken ihre Zuflucht zu nehmen, wenn sie genugsame Abwechslung haben wollen, denn leider, es giebt Orte wo der Concertspieler anjezt nie auf Beyfall hoffen darf, wenn sein Concert nicht mit einer Romanze und mit einem Rondo *) prangt. — So wird auch durch zufällige Umstände das Uebel allgemeiner, und der gute Geschmack nach und nach verscheucht.

Ist

*) Romanze und Rondo haben beyde als besondere Arten ihren eigenthümlichen Werth, den ich ihnen nicht streitig machen will; nur die Tiranney der Mode muß man belachen, daß man keine andere Art von Adagiosätzen als die Romanze, und kein

Ist es nun wohl ein Wunder, wenn Männer von gutem Geschmack unsere Concerts, Kammer- und Tafelmusiken für nichts als mechanische Uebungen der Tonkünstler, und auf Seiten der Zuhörer für nichts als bloßen Zeitvertreib wollen gelten lassen?

Nun ihr jungen Artisten, die ihr diese Blätter zu euerm Unterrichte leset, meidet diesen Abweg, ringet allein nach dem hohen Beruf eines Ausübers einer der schönen Künste; nur durch schöne Empfindungen eure Zuhörer zu vergnügen, sey euer einziger Zweck. Bemühet euch bey Setzung eurer Tonstücke diese hohe Absicht der Kunst zu erreichen; strebt nicht nach dem Beyfall des größern Haufens, denn auch für euch schrieb Gellert die schöne Fabel: Die Nachtigall und der Kuckuck; auch ihr müßt es empfinden lernen, was das heißt

„Der Ausbruch einer stummen Zähre
„Bringt (ächten Künstlern) weit mehr Ehre,
„Als (euch) der laute Beyfall bringt.„

kein anderes leztes Allegro, als das Rondo anjezt schön finden kann. Doch vielleicht stehen beyde in der Gefahr der Vergessenheit — Was werden wir aber dabey gewinnen, wenn wir alsdenn statt der Romanzen und Rondos unaufhörlich kurze Sätze mit Variazionen einschieben?

Habt ihr auf euern Instrumenten einen hohen Grad der Fertigkeit erlangt, fällt euch auch die Ausübung der größten Schwierigkeiten leichte, desto besser für euch; auch der gute Geschmack verlangt nicht, daß ihr sie ganz unbenuzt lassen sollt; wendet sie nur mit Geschmack an, und hütet euch blos durch diese Fertigkeit Beyfall erlangen zu wollen; denn den Beyfall über bloße mechanische Fertigkeit versa[illegible]t man ja auch dem Gauckler nicht.

Der zweyte Abweg, für welchem ich euch warnen will, besteht in einem der Absicht der Tonkunst schädlichen Witze. „Den Anfang zum Ver„fall der schönen Künste (sagt Batteux) haben „allemal die Leute gemacht, welche man witzige „Köpfe nennt. Sie haben den Künsten mehr „Schaden gethan, als die Gothen, die nur voll„führten, was ein Plinius, ein Seneca und ihre „Nachahmer angefangen hatten. — — Das „Beyspiel des Witzes ist blendend, und desto an„steckender, je leichter es vielleicht nachzuahmen ist.„ Sehet da einen Wink, den sich angehende Componisten besonders zu Nutze machen müssen, weil dieses Uebel sich auch in die Tonkunst einzuschleichen versucht hat. Es ist dieses auf zweyerley Art geschehen. Einmal hat man gesucht charakteristische Tonstücke einzuführen, deren Charakteristisches nicht Empfindung, sondern Spielwerk für den

Ver-

Verstand ist. Was thut der Componist der z. B. durch ein Instrumentalstück den Zerstreuten vorstellt? Das Charakteristische seines Tonstücks besteht in etwas äusserlichen; er verbindet Theile zusammen, die eigentlich nicht zusammen gehören; er macht einen ungeraden Rythmus wo wir einen geraden vermuthen, er verwechselt die weiche Tonart ohne Ursache mit der harten, u. s. w. Darinne besteht also das Charakteristische solcher Tonstücke. Wird nun vielleicht (weil der Componist auf keine Empfindung dabey auszugehen scheint) doch wenigstens durch ein solches Stück der Geist des Zuhörers beschäftiget, wird er vielleicht das Vergnügen haben, zu errathen, was der Componist hat vorstellen wollen? Nein, dieses werden die Zuhörer niemals im Stande seyn; daher sucht man es ihnen dadurch im voraus bekannt zu machen, daß man das Charakteristische eines solchen Tonstücks auf den Umschlag und über die Stimmen schreibt. Auf diese Art malt man in der Tonkunst Hypochondristen und Singuhren, Donnerwetter und verliebte Zänkereyen u. d. gl. Anstatt also mit der Kunst auf das Herz zu würken, sucht man den Verstand der Zuhörer mit Witz zu beschäftigen. Das Lustigste bey der ganzen Sache ist noch dieses, daß viele solcher charakteristischer Tonstücke als bloßes Ideal des Componisten, das ist, so lange man nicht weiß, daß sie charakteristisch seyn

sollen, gefallen, und nur alsdenn erst mißfallen, wenn man sie aus der Absicht hört, aus welcher sie eigentlich gehört werden sollen.

Jedoch diese Art des Witzes ist in der Tonkunst noch nicht so allgemein, daß man großen Nachtheil für die Kunst dabey zu besorgen hätte. Nur dieses muß man dabey bedauern, daß auch zuweilen Homere schlafen — —

Weit gefährlicher aber und weit nachtheiliger ist es für die Kunst, wenn man sie den Harlekin machen läßt. Dieses Uebel hat seit einiger Zeit angefangen ansteckend zu werden. Diejenigen, die in diesen Fehler fallen, wissen keinen Unterschied unter dem Comischen und unter dem Pöbelhaften zu machen. Sie begehen eben den Fehler, dessen sich derjenige schuldig macht, der bey einer Gesellschaft edel denkender Menschen den Zotenreißer macht. Die Ursache dieses Uebels ist wieder der Durst nach dem Beyfalle des größten Haufens. Man fühlt, daß man mit dem Aechten der Tonkunst diesen Durst nicht stillen kann; selbst damit will es nicht mehr recht fort, daß man ausserordentliche Schwierigkeiten zeigt, und daher wendet man die erlangte Fertigkeit darzu an, Lachen zu erregen, um auf diesem Wege seine Absicht zu erreichen. Batteux und Ramler und andere mit diesen lehren, daß der Gegenstand der Nachahmung

mung des Künstlers die Natur sey; was Wunder daher, wenn man zuweilen in der Tonkunst alte Weiber heulen — Posthörner blasen — und Kukkucke schreien hört, die musikalischen Lustigmacher berufen sich auf Batteux und Ramier, die sie weder gelesen noch verstanden haben.

Hütet euch, angehende Tonsetzer auch für diesen groben Fehlern; bemühet euch guten Geschmack zu erlangen; sucht nie durch eure Kunst, und durch eure künftig zu arbeitende Tonstücke den Beyfall des großen Haufens, so werdet ihr auch niemals in die Versuchung kommen, vor euern Zuhörern mit eurer Kunst über den Stock zu springen.

Ich habe oben schon gezeigt, was wir von der Tonkunst, wenn sie von der Poesie und von der Tanzkunst getrennt ist, zu erwarten haben, und wie die Empfindungen, die sie für sich allein erwecken kann, beschaffen sind. Auch bey den besten Tonstücken dieser Art, bey welchen alle angezeigte Abwege vermieden sind, wo der Tonsetzer ganz allein auf Erregung schöner Empfindungen ausgegangen ist, zeigt es sich doch noch immer, daß die Kunst vieler Verbesserung bedarf.

Man betrachte die Form unserer gewöhnlichen Tonstücke. Zeigt sich nicht schon da die Gewohnheit als eine Tirannin? Was nöthigt uns anders als

diese,

diese, in der Sinfonie, im Concerte u. s. w. drey Sätze unmittelbar nach einander hören zu lassen, deren jeder in Ansehung der zu erweckenden Empfindung verschieden ist?

Man nehme das schönste Instrumentalstück, in welchem sowohl das erste und lezte Allegro, als auch das Adagio diejenige Empfindung zu erwecken im Stande ist, die es der Absicht seines Verfassers gemäs bewürken soll. Man lasse aber nun diese drey verschiedenen Sätze mit ihrem so verschiedenen Inhalte so geschwind, wie es gewöhnlich geschieht, ohne alle vermittelnde Begriffe, oder ohne vermittelnde Empfindungen auf einander folgen, und untersuche, ob sie unter diesen Umständen eben das bewürken können, was sie, entweder durch vermittelnde Empfindungen verbunden, oder als ganz einzelne Sätze vorgetragen, bewürkt haben würden. Wir werden bey dem Vortrage einer Sinfonie im ersten Allegro z. B. in eine erhabne Empfindung versezt. Kaum hat sich diese Empfindung unsrer bemeistert, so sinkt man mit uns in dem Adagio in eine traurige Empfindung; und um uns für diese traurige Empfindung, von der wir nicht begreifen, woher sie auf einmal komme, gleichsam schadlos zu halten, hüpft man mit uns von dieser Traurigkeit mit dem lezten Allegro eben so geschwind in desto größere Freude. Ist dieses Verfahren der Natur unsrer Seele, der Na-

tur

tur der Folge der Empfindungen gemäs? Glaubt man, daß es den Zuhörern eben so leicht ist, aus der Traurigkeit in die Freude überzugehen, als leicht es dem Musikus ist, die Stimme umzuwenden und nach dem Adagio das lezte Allegro anzufangen? Und nun betrachte man die gewöhnliche Folge der Tonstücke und ihren Inhalt, die im Concerte, oder in den Kammer- und Tafelmusiken *) aufgeführet zu werden pflegen, und urtheile — —

Verschiedene meiner Leser werden mich beschuldigen, daß meine Begriffe zu überspannt sind! Gut, ich bescheide mich gern — ich überlasse ihnen ihr Vergnügen an der Tonkunst und beneide nicht

*) Unter allen Gelegenheiten, bey welchen man gewohnt ist die Tonkunst auszuüben, ist wohl dieses die unschicklichste, daß man sie bey den Tafeln der Großen ausübt. Wird sie an einem ausserordentlichen feierlichen Tage, zur Vermehrung der Feierlichkeit und der Pracht gebraucht, so ist dawider nichts einzuwenden, wenn dabey nur wenige, aber lauter solche Tonstücke aufgeführt werden, die den Charakter des Erhabenen oder der Pracht haben; und in diesem Falle wird sie die verlangte Absicht jederzeit erreichen. Bey dem gewöhnlichen Gebrauche derselben aber verliehrt sowohl der Zuhörer als auch die Kunst in mehr als einer Rücksicht. Nicht zu gedenken, daß viele bey dieser Gelegenheit gezwungen sind,

Zuhö-

nicht ihren Geschmack. Andere wollen mir vielleicht zu verstehen geben, daß ihre Beschützer oder ihre Zuhörer kein größeres, kein edleres Vergnügen verlangen! Schlimm genug für den guten Geschmack an der Tonkunst! — Ich weiß es wohl, daß es oft genug nicht von den Künstlern allein abhängt, dasjenige zu wollen, was sowohl für die Zuhörer als auch für die Kunst das edlere ist. Sollten sie aber nicht zuweilen Gelegenheit finden können, durch Aufführung eines Singstücks ihren Zuhörern durch ihr eignes Gefühl das Geständniß abzuzwingen, daß die Tonkunst edleres Vergnügen bewürken kann, als bloßen Zeitvertreib? Da, wo man gewohnt ist Oper zu hören, oder auch da, wo es keine ausserordentliche Seltenheit ist, im Concertsaale oder in der Kammermusik ein Singstück (es sey nun dramatischen oder lyrischen Inhalts) zu hören, da ist man schon von dieser Wahrheit überzeugt.

Ich

Zuhörer abzugeben, die schon für sich keine Freunde der Tonkunst sind; müssen sie nun, um wenigstens einigermaßen die dabey nothwendige Etiquette zu befolgen, wider ihre Gewonheit sich ein Stillschweigen auflegen, und manchen gelehrten oder witzigen Einfall ungesagt verdauen, so werden sie noch überdieß Feinde, heimliche Verfolger der Musik.

Ich habe mich zu weit von meinem Ziele entfernt; anjezt will ich wieder einlenken, und dem angehenden Setzer zu zeigen suchen, wie ein Tonstück in der Seele des schaffenden Componisten entstehen muß, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll.

Gleich zu Anfange der Einleitung des ersten Theils versprach ich, zwischen der Harmonie und Melodie eine Linie zu ziehen, und die bekannte Streitfrage, ob die Harmonie oder die Melodie eher sey, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, so zu beantworten, daß man sich bey der Entscheidung beruhigen könne. Ich weiß nicht wie einige meiner Leser aus dem, was ich hierüber Seite 7 bis 9 daselbst gesagt habe, auf den Gedanken haben kommen können, als hätte ich dadurch zu erkennen geben wollen, die Harmonie müsse bey der Entstehung eines Tonstücks in der Seele des Componisten zuerst entstehen.

Diese Sache scheint mir für den angehenden Tonsetzer zu wichtig, als daß ich anjezt nicht die Gelegenheit ergreifen sollte, meine Meinung hierüber deutlicher zu machen.

Soll die Frage, von der hier die Rede ist, völlig entschieden werden, so muß man sie aus zweyerley Gesichtspuncten betrachten, materiel und formel.

Mate-

Materiel betrachtet kann diese Frage entstehen, wenn der Theorist, um Regeln der Sezkunst zu bestimmen, die ganze Masse eines Tonstücks auf ihren ersten Urstoff zurück zu führen sucht. Hier theilte man diese ganze Masse in Melodie und Harmonie, und hier war es, wo die Frage aufgeworfen wurde, welche von beyden zuerst entstehe, oder deutlicher, in welche von beyden läßt sich das Tonstück auflösen? Wollte man dieses von der Melodie behaupten, so fand man, daß die Töne der Melodie immer Töne einer dabey zum Grunde liegenden Harmonie waren; ja daß selbst verschiedene nach einander folgende Töne, so bald man sie zusammen hörbar machte, schon alle Kennzeichen der Harmonie hatten. Wollte man im Gegentheil der Harmonie den Vorzug geben, so zeigte sichs, daß schon die Zusammensetzung zweyer Accorde eben so viel melodische Fortschreitungen enthielte, als vielstimmig die Accorde waren; ja, daß sogar die Töne eines einzigen Accordes, nach einander hörbar gemacht, alle Kennzeichen der Melodie verriethen. Kurz man drehete sich in einem Zirkel herum; man wollte nicht sehen, daß die Sache selbst noch nicht genugsam geschieden war, um auf einen bestimmten Grund zu kommen. Dieses gab mir Gelegenheit zu der vorhin angeführten Stelle; denn weder die Melodie, noch die Harmonie kann den ersten Stoff eines Tonstücks ausmachen.

machen. Beyde tragen charakteristische Kennzeichen dessen, was vor beyde vorausgesezt werden muß, und dieses ist die, durch einen angenommenen Grundton bestimmte Größe der Töne, oder dasjenige was ich Seite 16 die Tonart genennet habe. Diese durch einen Grundton bestimmte Größe aller musikalischen Töne, ist nun eigentlich der erste Stoff eines Tonstücks, das heißt, es ist dasjenige, woraus alle Theile des ganzen Tonstücks geformt sind. Wird nun dieser Stoff, werden diese Töne nach einander hörbar gemacht, so wird der Stoff melodisch bearbeitet; harmonisch aber wird er gebraucht, wenn einige dieser Töne woraus er besteht zusammen hörbar vereinigt werden. Daher heißt es in der Einleitung Seite 7: „Die „Sezkunst verbindet, um ein Tonstück zu zeugen, „die Töne entweder in einer Reihe, oder nicht; „im ersten Falle entweder in einer nach einander „hörbaren, oder in einer zusammen hörbaren Rei„he. Solchemnach giebt es drey verschiedene „Verbindungsarten der Töne u. s. w.„ Ich verstehe also unter dem uneigentlichen Ausdrucke einfache Harmonie (den ich besser mit dem Ausdrucke Urstoff der Musik hätte bezeichnen können, wenn ich den Ausdruck Harmonie nicht deswegen hätte beybehalten wollen, um zu zeigen, daß der Begriff, den man damit verband, zu weit sey) alles dasjenige, was zu der Entstehungsart der

beyden Tonarten aus einem angenommenen Grundtone gehört. Und begleitende Harmonie, Saz oder Contrapunct heißt daselbst die zusammenhörbare Verbindung dieses Stoffs, sie mag sich in einzelnen Accorden, oder in ganzen Sätzen äussern.

Die Sache so betrachtet deucht mich, daß die Frage materiel betrachtet, gar nicht mehr statt finden kann; denn weder die Melodie, noch die Harmonie kann den lezten Grad der Auflösung eines Tonstücks ausmachen. Sie entstehen beyde aus einem und eben demselben Stoffe; dieser Stoff ist nur bey der Melodie anders behandelt als bey der Harmonie.

Hieraus ist klar, daß es meine Meinung ohnmöglich seyn konnte, durch die angeführte Stelle der Einleitung des ersten Theils zu erkennen geben zu wollen, als sollte der schaffende Componist zuerst Harmonie denken.

Noch einleuchtender wird es werden, wenn ich anjezt zur formellen Betrachtung dieses Gegenstandes übergehe. Hier wird nun die vorhin aufgeworfene Frage so viel heissen: Was entsteht bey der Verfertigung eines Tonstücks zuerst in der Seele des Tonsezers, Melodie oder Harmonie? Oder diese Frage mehr unserer eigentlichen Absicht gemäs ausgedrückt: Wie entsteht ein Tonstück in

dem

dem Geiste des Tonsezers, wie erfindet er, wie arbeitet er?

Diese Frage ist weit schwerer zu beantworten als die vorhergehende, weil sie eine Sache betrifft, die sich besser empfinden als beschreiben läßt, und bey welcher man sich, indem man davon spricht, leicht der Gefahr ausezt mißverstanden zu werden. Ich würde daher diesen Gegenstand lieber mit Stillschweigen übergehen; weil ich aber überzeugt bin, daß sich die mehresten Anfänger einen ganz unrichtigen Begriff davon zu machen pflegen, und weil ich weiß, daß die mehresten Lehrer der Sezkunst auch bey dem mündlichen Unterrichte diesen, für den Anfänger so wichtigen Gegenstand ganz unberührt lassen; so will ich es versuchen, ob ich den angehenden Tonsezer mit diesem Gegenstande auf eine ihm nuzbare Art zu unterhalten im Stande sey.

Anjezt muß ich noch im voraus erinnern, daß, wenn ich in der Folge dieser Abhandlung von der Entstehungsart der Tonstücke handle, die Rede eigentlich nur von einem Satze eines Tonstücks sey, z. B. nur von einem Allegro einer Sinfonie oder eines Concerts, oder von einer Arie eines Singstücks u. s. w.

Man spricht, wenn man von der Entstehungsart der Producte der schönen Künste überhaupt redet, von Erfindung, von einem Entwurfe, von

Anlage und Anordnung,*) desgleichen auch von Ausführung und Ausarbeitung, u. s. w.

Als Tonsetzer haben wir bey der Verfertigung eines Tonstückes hauptsächlich auf drey verschiedene Beschäftigungsarten zu sehen; auf die Anlage, auf die Ausführung, und auf die Ausarbeitung. Von diesen drey verschiedenen Beschäftigungsarten giebt uns Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste, im Artikel Anlage, folgende Erklärung: „Die Anlage ist die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werks. — — Jedes „Werk der Kunst erfordert eine dreyfache Arbeit. „Die Anlage, die Ausführung, und die Ausarbeitung. In der Anlage wird der Plan des „Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die

*) Es ist anjezt die Rede nicht von dem Plane des Tonsetzers, oder von derjenigen Anordnung, vermöge welcher der Tonsetzer, der z. B. eine Cantate bearbeiten will, zuvor entscheiden muß, für welche Stimme diese oder jene Arie die schicklichste sey; oder welche blasende Instrumente er bey dieser oder jener Arie für die bequemsten findet, um die nöthige Abwechslung zu erhalten, u. s. w. Anjezt ist die Rede blos von jedem besondern Satze eines Tonstücks, z. B. von jeder Arie insbesondere, als von einem für sich selbst bestehenden Ganzen.

„die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Ge-
„stalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die klei-
„nern Verbindungen, und füget die kleinsten Thei-
„le völlig, jeden in seinem rechten Verhältniß und
„bester Form zusammen. Wenn die Anlage vol-
„lendet ist, so muß nichts Wesentliches mehr in
„das Werk hinein kommen können. Sie enthält
„schon alles Wichtige der Gedanken, und erfordert
„deswegen das meiste Genie. Darum bekömmt
„ein Werk seinen größten Werth von der Anlage.
„Sie bildet die Seele desselben, und sezt alles
„feste, was zu seinem innerlichen Charakter, und
„zu der Würkung, die es thun soll, gehört.„

Nun müssen wir unserer Absicht zu Folge uns vor allen Dingen einen deutlichen Begriff zu machen suchen, was wir als Tonsetzer unter der Anlage eines Tonstücks verstehen, oder wie der von Sulzer angeführte Begriff auf die Setzkunst insbesondere angewendet werden muß. Und wir werden finden, daß wir unter der Anlage eines Tonstückes, die schon mit einander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes, die sich zusammen dem Tonsetzer als ein vollkommnes Ganzes darstellen, nebst den harmonischen Hauptzügen desselben, verstehen müssen. Wir werden sogleich in der Folge sehen, daß die Natur der Sezkunst den Begriff von der Anlage so und nicht anders verlangt.

Der in dem Feuer der Einbildungskraft arbeitende Tonsetzer ist entweder so glücklich, die Hauptgedanken seines Stücks sogleich in derjenigen Ordnung und Verbindung zu erfinden, daß ihm diese verschiedene Gedanken die er verbindet, gleichsam unmittelbar mit der Erfindung selbst als ein vollkommenes Ganzes erscheinen; oder er ist dieses nicht im Stande. Im ersten Falle nun ist seine Anlage vollendet, sobald er sich die Würkung ausgedacht hat, welche die Harmonie dabey thun soll, das heißt, sobald er die Hauptzüge oder die Bewegungen und Figuren der Noten bestimmt hat, die dieses erfundne Ganze in den begleitenden Stimmen unterstützen sollen. Ist der Tonsetzer im Stande auf diese Art seine Anlage zu erfinden, so hat er in Rücksicht der Würksamkeit seines Genies und der Begeisterung den glücklichsten Zeitpunct getroffen. Im zweyten Falle aber, wenn der Componist keinen so glücklichen Zeitpunct trifft, verhält es sich ganz anders; denn nicht immer ist das begeisterte Genie im Stande, eine solche Folge der Gedanken sogleich unmittelbar zu erfinden, die sich ihm als ein vollkommen zusammen passendes Ganzes darstellt, und bey welchem die Theile, aus welchen es besteht, so zusammenfließen, daß der Geschmack auf das vollkommenste befriediget wird, ohne daß sich ihm zugleich mehrere ähnliche, und der Absicht des Ganzen entsprechende

chende Gedanken zudrängen sollten, die ihm entweder die Wahl oder die Verbindung derselben erschweren. Gemeiniglich zeigt sich in diesem Seelenzustande des Componisten ein Zufluß mehrerer zu seinem Zwecke schicklicher Gedanken, als er nöthig hat. Dieser Ueberfluß an Gedanken sollte eigentlich dem Tonsetzer nicht nachtheilig seyn, weil er die schönsten und die zu seiner Absicht schicklichsten wählen kann; demohngeachtet sezt ihn dieser Ueberfluß oft in Verlegenheit, weil gemeiniglich in diesem Falle verschiedne dieser Theile die der Componist zu seiner Absicht für die schönsten hält, sich nicht schicklich genug verbinden lassen wollen, sobald sie sich zusammen als ein einziges vollkommenes Bild in der Seele des Tonsetzers vereinigen sollen.

Hier zeigt sich oft dem arbeitenden Componisten eine unangenehme Schwierigkeit, welche die Vollendung seiner Anlage verzögert. Er hat mehr Theile als zu seiner Absicht nöthig sind; er empfindet es, daß sie schön sind, und daß sie seinem vorhabenden Zwecke entsprechen; und dennoch wollen sich einige derselben nicht vollkommen nach einander passend im Bilde des Ganzen darstellen. Es findet sich also in diesem Zustande bey allem Ueberflusse der Gedanken zugleich ein wirklicher Mangel, der den Tonsetzer nöthigt auf den glücklichen Augenblick zu warten, welcher ihn denjeni-

gen Gedanken finden läßt, vermittelst welchem er nun diejenigen mit völliger Befriedigung seines Gefühls verbinden kann, die sich vorhin ohne Beleidigung seines feinen Gefühls nicht vollkommen passend vereinigen lassen wollten. Denn es ist eine für uns höchst wichtige Maxime, daß die Verbindung und die Folge dieser Theile dem äusserst zarten Gefühle, welches uns in dem Feuer der Begeisterung begleiten muß, nicht im mindesten anstößig sey.

Befindet sich der Tonsetzer nun in dem jezt beschriebenen Falle, so erfordert die Anlage seines Tonstücks zweyerley Beschäftigungsarten, nemlich die Erfindung der Theile und die Anordnung oder Verbindung derselben zu einem Ganzen.

Hierbey ist nun besonders den Anfängern auf das dringlichste anzurathen, daß sie sich hauptsächlich bey der Verbindung dieser Theile ja niemals übereilen; daß sie die Gedanken nie zusammen zwingen wollen, so lange sie sich nicht von selbst ihrem Gefühle als ein vollkommenes Ganzes darstellen, an dem nicht das Geringste zu viel oder zu wenig ist, und bey welchem alle Theile in einer solchen Verbindung stehen, und dergestalt auf einander folgen, als ob sie ohnmöglich anders folgen könnten; kurz der Anfänger muß sich gewöhnen seine Anlage nicht eher vollenden zu wollen,

len, als bis dieses werdende Ganze ihn selbst in dem höchsten Grade rührt, und seine Begeisterung erhöht. Sulzer sagt in dem schon vorhin angezeigten Artikel: „Es ist jedem Künstler zu rathen, „nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf „die Anlage, als den wichtigsten Theil zu wenden, „sondern auch nicht eher an die andern Theile der „Arbeit zu gehen, bis dieser glücklich und zu seiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht ist. „Schwerlich wird ein Werk zu einer über das Mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, „wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der „Anlage benimmt dem Künstler das Feuer und „sogar den Muth zur Ausführung. Einzelne „Schönheiten sind nicht vermögend die Fehler der „Anlage zu bedecken. Besser ist es allemal ein „Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühsame Ausführung und „Ausarbeitung etwas Unvollkommenes zu machen. „Es scheint eine der wichtigsten Regeln der Kunst „zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines „Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung.„

Man wird nun die Ursachen einsehen, warum ich bey der Anlage eines Tonstücks verlange, daß

1) die Haupttheile desselben mit einander schon in Verbindung gebracht seyn sollen, oder daß man diese Theile nicht eher als Anlage betrachten darf, bis sie dem Tonsetzer als ein ganzes vollkommenes Bild erscheinen; weil es ausserdem noch ungewiß ist, ob er diese Theile wirklich in eine schickliche Verbindung zu bringen im Stande seyn wird. Daß es 2) auch zu einer vollendeten Anlage nothwendig sey, daß die harmonischen Hauptzüge, und die Art der harmonischen Begleitung, die in den übrigen Stimmen enthalten ist, dabey völlig bestimmt sey, folget daraus, weil die Anlage alles festsetzen soll, was zum innerlichen Charakter und zur Würkung, die das Ganze thun soll, gehöret. Nun ist aber bekannt, daß jeder Satz eine andere Würkung mache, sobald die Begleitung desselben, oder die der Hauptstimme zugeordnete Nebenstimmen in Ansehung des Inhalts der Harmonie, oder auch in Ansehung ihrer Bewegung und Figuren abgeändert werden. Wenn daher z. B. in den Stimmen welche eine Hauptmelodie begleiten, wenig Dissonanzen gebraucht werden, oder wenn diese begleitenden Stimmen nur die simpeln harmonischen Töne der zum Grunde gelegten Accorde anschlagen, so muß nothwendig der Satz eine ganz andere Würkung hervorbringen, als wenn entweder die Dissonanzen häufiger gebraucht, oder diese begleitenden Stimmen statt des simpeln Anschlages

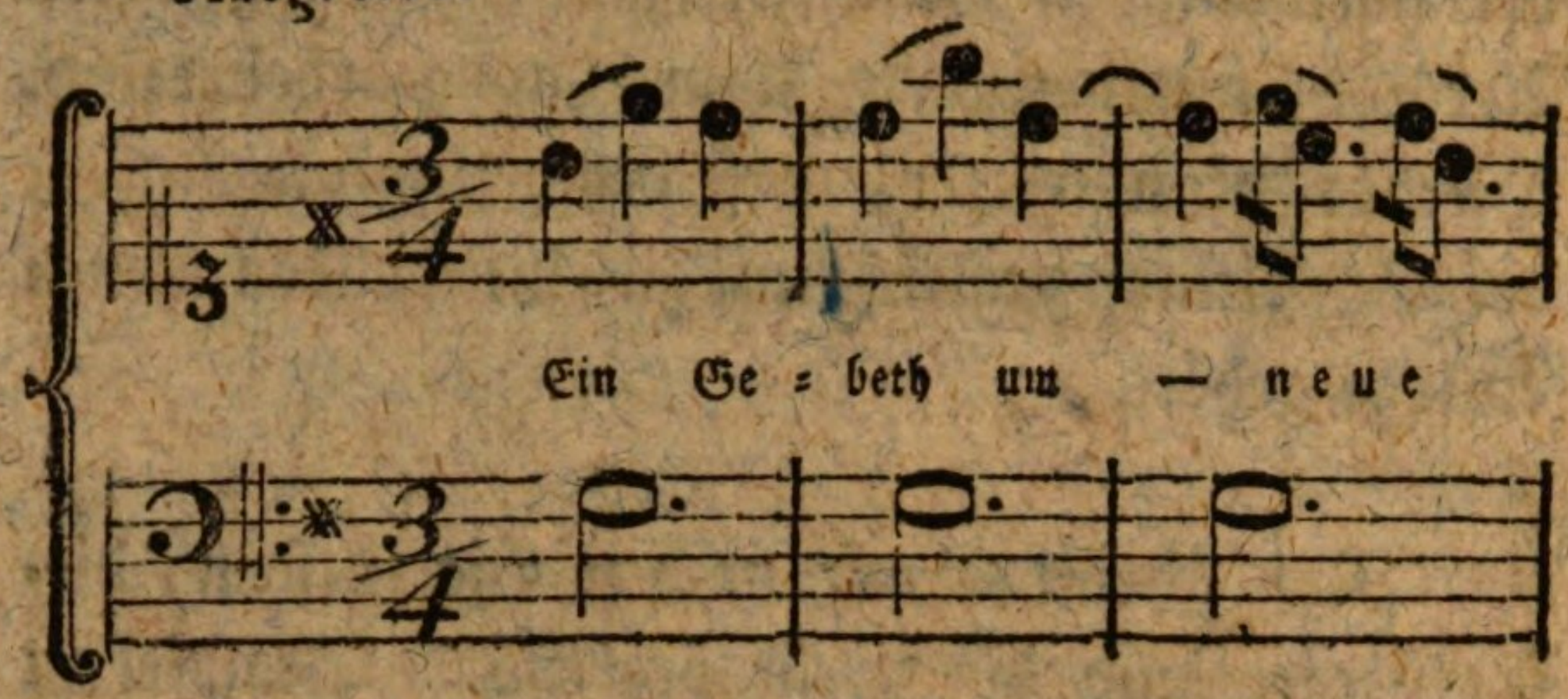
der

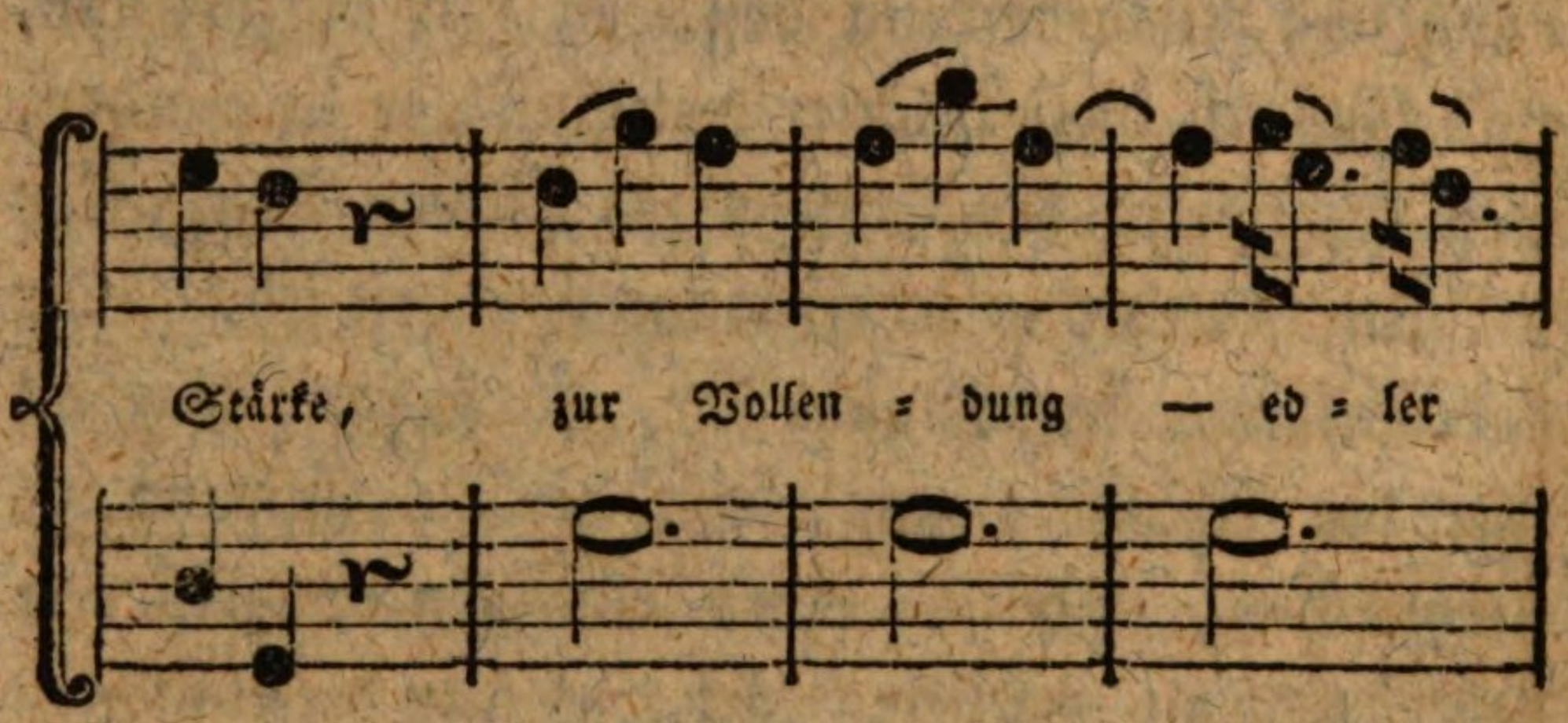
der harmonischen Töne der zum Grunde gelegten Accorde, mit metrischen Figuren ausgearbeitet sind. Hieraus ist nun klar, daß der bestimmte Inhalt der Begleitung zugleich mit zu einer vollkommenen Anlage gehört.

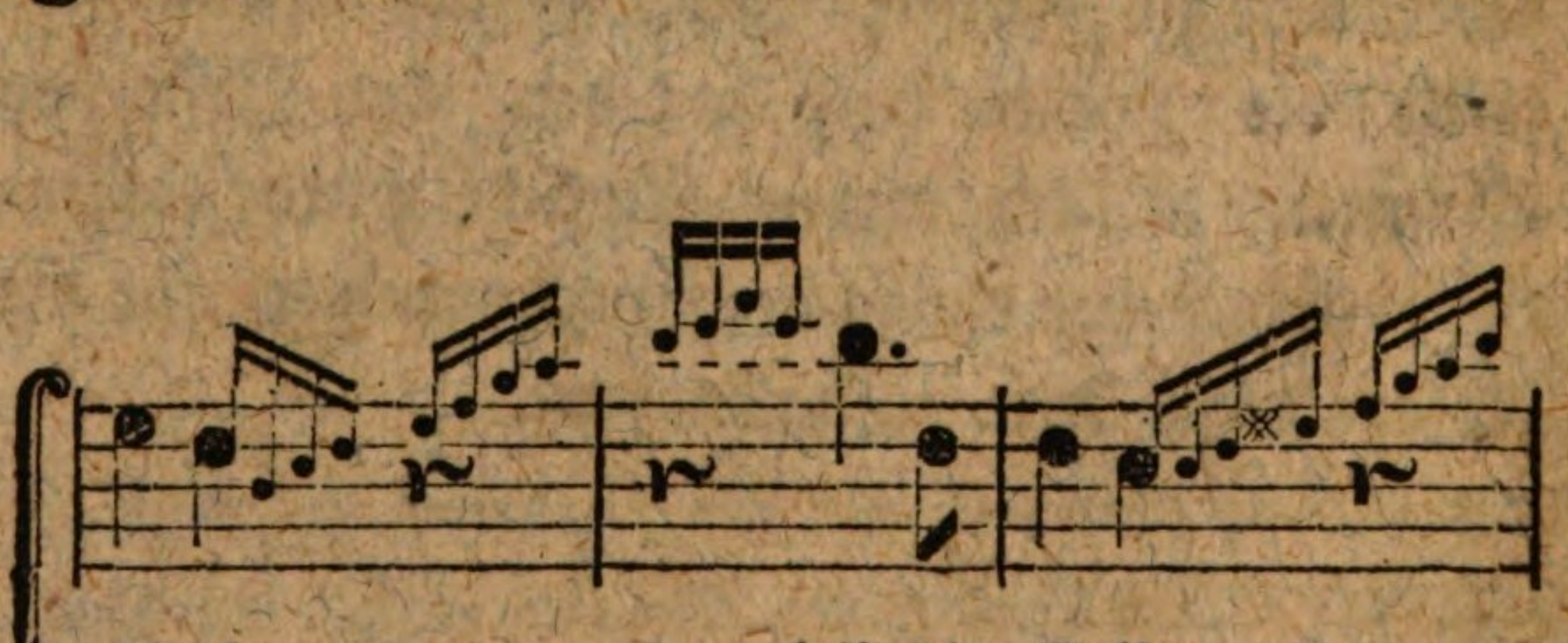
Nun scheint es mir noch nöthig zu seyn, diesen Gegenstand durch ein praktisches Beyspiel zu erklären. Um aber nicht nöthig zu haben, nebst der Anlage eines Tonstücks zugleich die Ausführung und Ausarbeitung desselben hier einzurücken, und dadurch diese Blätter weitläuftiger zu machen, will ich hierzu den Satz eines solchen Tonstückes wählen, welches in jedermanns Händen ist, damit der Anfänger im Stande sey, dasjenige, was ich hier die Anlage nenne, mit der Ausführung zu vergleichen, und sich einen richtigen Begriff von der Sache zu machen. Ich wähle zu diesem Beyspiele die zweyte Arie aus dem Tod Jesu von Graun. Nach meiner Einsicht würde folgendes, und weder etwas mehr noch weniger, für die Anlage dieser Arie zu halten seyn.

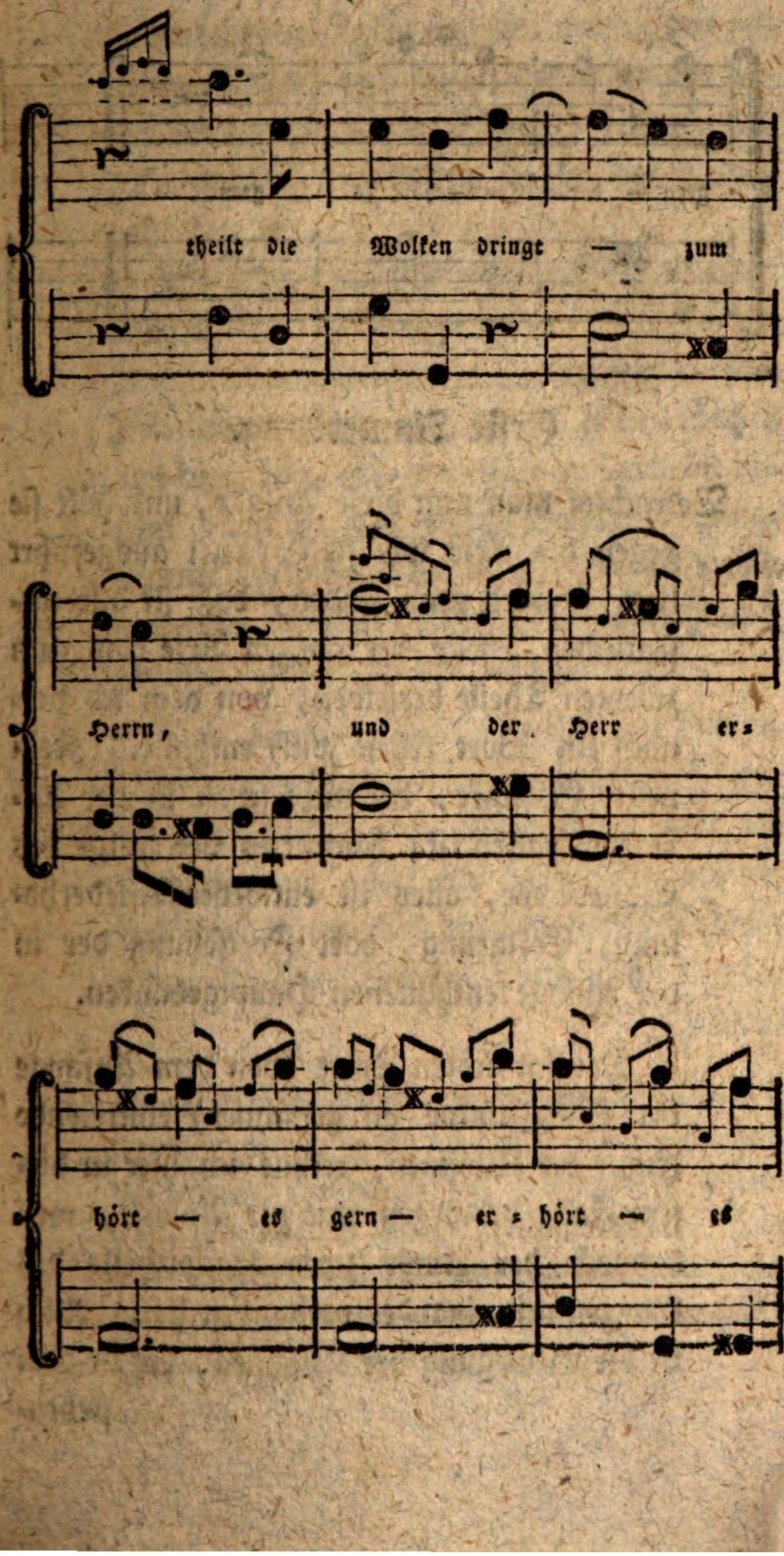
Alle-

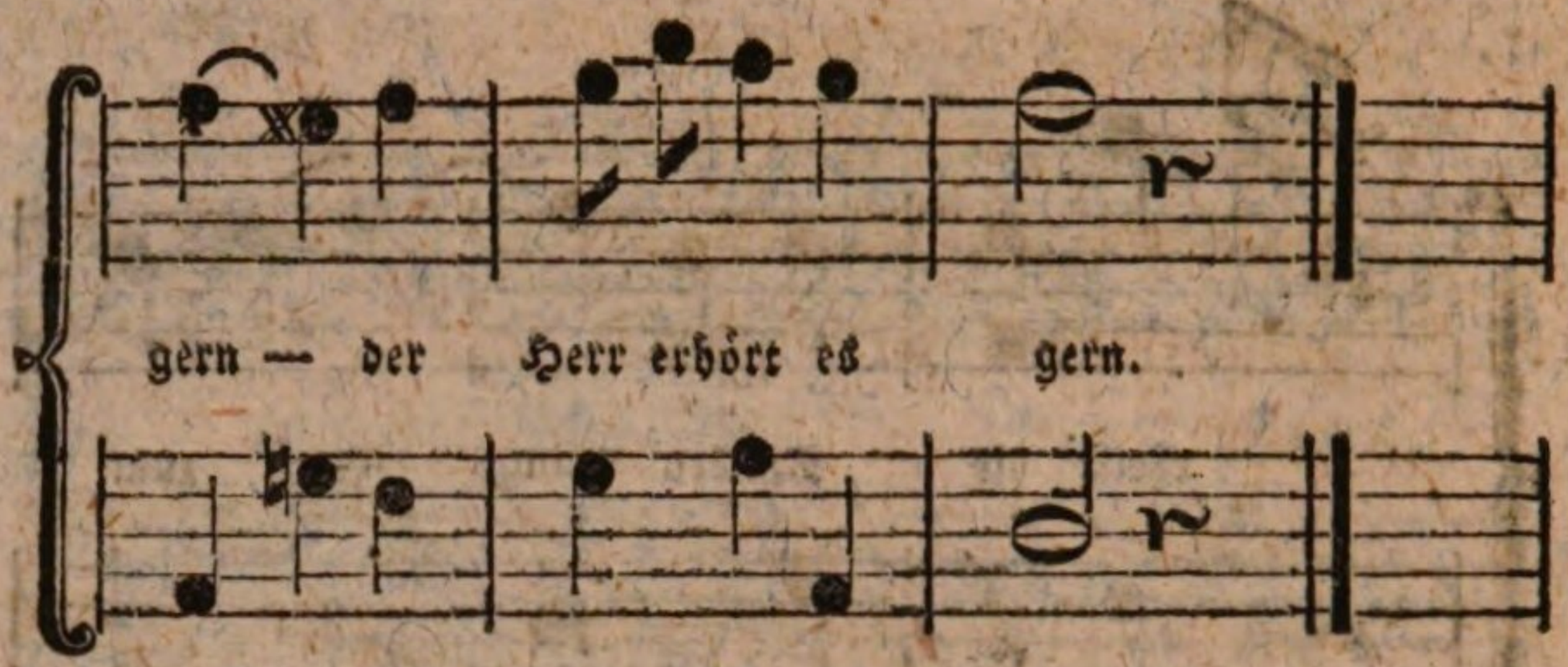
Allegretto.


Ein Ge = beth um — neue


Stärke, zur Vollen = dung — ed = ler


Werke, theilt die Wolken


theilt die Wolken dringt — zum
Herrn, und der Herr er=
hört — es gern — er=hört — es



Erste Anmerkung.

Betrachtet man nun diese Anlage, und hält sie gegen die Arie wie sie Graun ausgeführt hat, so wird man finden, daß sie alle wesentlichen Theile der ganzen Arie (bis zum zweyten Theile derselben, von dem ich hernach ein Wort reden will) enthalte. Kein neuer Gedanke, der nicht schon in der Anlage enthalten ist, kommt in der Folge des Satzes vor, alles ist entweder Wiederholung, Erklärung, oder Fortsetzung der in der Anlage enthaltenen Hauptgedanken.

Die im achten Tacte (von dem Anfange der Singstimme an gerechnet) eintretende Figur der Violinen, rechne ich hier in diesem Falle deswegen mit zur Anlage, weil dadurch der Autor zwey Haupttheile des Ganzen mit einander verbunden hat. Auch ist die Bewegung der Violinen, die in dem

sieben-

siebenzehenten Tacte anhebt, und in den folgenden Tacten fortdauert, deswegen ein wesentliches Stück der Anlage, weil sie mit zum ganzen melodischen Bilde des Satzes gehört.

Sowohl die Wiederholung der zweyten Hälfte eines Hauptgedankens, die in der Arie den funfzehenten und sechzehenten Tact ausmacht, *) als auch die Folge des Satzes von dem drey und zwanzigsten Tacte an bis zum Schlusse des ersten Solo der Singstimme, so wie überhaupt die Ritornells und das ganze zweyte Solo, bis zum Hauptschlusse, gehört zu der Ausführung.

Ich rechne zu den harmonischen Hauptzügen dieser Anlage hier in diesem Falle nur die Grundstimme in Verbindung mit der Singstimme, weil ich dabey voraussetze, daß der Autor sogleich bey der Erfindung seiner Anlage bestimmt hatte, daß die begleiten-

*) Diese beyden Tacte, in welchen Graun die Worte: dringt zum Herrn, mit verstärktem Nachdrucke wiederholt hat, können in diesem Falle auch mit zur Anlage gerechnet werden, weil diese nachdrückliche Wiederholung sogleich bey diesem zum ersten male zum Gehör kommenden Hauptgedanken angebracht ist.

gleitenden Stimmen keine besondern metrischen Figuren enthalten sollten, sondern daß die erste Violine die Singstimme im Einklange unterstützen, und die zweyte Violine, da, wo es die Figuren der Hauptstimme erlaubten, in Terzen oder Sexten begleiten, übrigens aber bloße harmonische Noten der zum Grunde gelegten Accorde anschlagen sollte; daher rechne ich den Inhalt der zweyten Violine, so wie die Begleitung der Fagotts und die Tonfolge der Viole, wo sie nicht mit dem Basse in der Octave fortgehet, in diesem Falle zu der Ausarbeitung des Satzes.

Ich habe übrigens hier mit Vorsatz ein Beyspiel zu einer Anlage gewählt, welches sowohl in Rücksicht seiner harmonischen Hauptzüge, als auch in Ansehung der ganzen Ausführung und Ausarbeitung sehr einfach und für den Anfänger leicht zu übersehen ist.

Zweyte Anmerkung.

Weil einmal die Rede von der Arie ist, so steht hier ein Wort von dem zweyten Theile derselben nicht ganz am unrechten Orte. Der zweyte Theil einer Arie kann auf verschiedene Art bearbeitet werden. Der Tonsetzer

setzer findet es nach Anleitung des Textes entweder für nöthig, den zweyten Theil der Arie in einer von dem ersten Theile ganz verschiedenen Einkleidung vorzutragen, oder nicht. Im ersten Falle steht der zweyte Theil mit der Anlage des ersten in keiner Verbindung, sondern erfordert seine eigne besondere Anlage; und der Tonsetzer kann, wenn er sich nach vollendeter Anlage des ersten Theils noch stark genug fühlt, diese Anlage des zweyten Theils sogleich zu erfinden suchen. Ist er dieses zu thun im Stande, so bekommen die beyden an sich zwar verschiedenen Theile der Arie eine gewisse Beziehung auf einander, die ausserdem, wenn er den ersten Theil erst ausführt und ausarbeitet, nicht so leicht zu erhalten ist. Findet aber der Tonsetzer, daß mit der Vollendung der Anlage des ersten Theils bey ihm die Leichtigkeit zu erfinden, oder das Feuer der Einbildungskraft anfängt sich zu verringern, so thut er besser, dieser gewissen Beziehung der beyden von einander verschiedenen Theile, die überhaupt nur ein sehr feines Kunstgefühl bemerkt, zu entsagen, als daß er es wagt, den zweyten Theil seiner Arie mit einer matten Erfindung zu bekleiden.

Im zweyten Falle, wenn der Tonsetzer nach Anleitung des Textes es nicht nöthig findet, den zweyten Theil der Arie auf eine, von dem ersten Theile verschiedene Art einzukleiden, so gehört alsdenn dieser zweyte Theil mit zu der Ausführung seines Satzes, und die in diesem zweyten Theile enthaltnen Gedanken sind theils Wiederholungen, theils aber auch Folgen der in der Anlage befindlichen Hauptgedanken. Und scheint es ja dem Tonsetzer nöthig zu seyn, in dieser Art der Behandlung des zweyten Theils einen Gedanken anzuwenden, der mit den vorhergehenden nichts gemein hat, so muß dennoch dieser (so wie jeder neu eintretende Satz) so beschaffen seyn, daß er mit den übrigen schon vorhandenen Gedanken in einer guten Verbindung steht.

Die Gewohnheit hat es gleichsam zum Gesez gemacht, den zweyten Theil der Arie ganz kurz, und ohne merkliche Ausführung zu behandeln. Wenn der erste Theil weitläuftig ausgeführt ist, so ist diese Gewohnheit gewissermaßen nothwendig, weil sonst, wenn man den zweyten Theil auch ausführen, und alsdenn den ganzen ersten Theil wiederholen wollte, der Satz bis zum Ermüden ausgedehnt seyn würde. Ob es aber

nicht

nicht besser sey, den ersten Theil derjenigen Arien, in welchen der zweyte Theil des Textes besonders hervorstechend ist, der Gewonheit zuwider kurz zu bearbeiten, und die weitere Ausführung bis zum zweyten Theile zu versparen, dieses will ich anjezt an seinen Ort gestellt seyn lassen.

Man hat überhaupt in der modernen Setzart angefangen, das so ermüdende, und mehrentheils ohne alle Absicht vorhandene Dacapo theils gar abzuschaffen, theils aber auch, im Fall die Texte noch nach diesem Leisten geformt sind, dadurch einzuschränken, daß man entweder nur die Hälfte des ersten Theils der Arie wiederholt, oder den Inhalt desselben kurz zusammen zieht, und den Satz ganz ausschreibt.

Dritte Anmerkung.

Es ist dem Anfänger in der Setzkunst wohl nicht befremdend, daß ich in der vorhergehenden ersten Anmerkung gesagt habe, daß die Ritornells der Arie, und folglich auch das Anfangsritornell zur Ausführung gehöre, und daß also bey der Erfindung einer Arie nicht eher an dasselbe gedacht werden kann, bis die Anlage vollender, oder bis sogar das erste Solo der Singstimme völlig

ausgeführt ist. Noch weniger wird man dieses Verfahren bey der Erfindung und Bearbeitung eines Chors befremdend finden; in beyden Fällen nöthigt uns der Text zu dieser Behandlungsart, und man würde ganz zweckwidrig verfahren, wenn man diese Sätze anders behandeln wollte. Dieses Verfahren ist aber auch bey der Bearbeitung eines Concertes eben so nothwendig, wenn man sich dabey die Arbeit nicht verdoppeln will. Viele, die nur Concertcomponisten für ihr Instrument sind, erschweren sich die Bearbeitung dieser Tonstücke dadurch gar sehr, daß sie dabey den Anfang mit der Erfindung des Ritornells machen, welches doch eben so wie bey der Arie nichts als die Einleitung zum Hauptvortrage, oder zu demjenigen ist, was die Solostimme enthalten soll.

Muß sich nicht der Redner nothwendig erst den Inhalt seines Vortrags auf das genaueste bestimmt haben, bevor er in der Einleitung seiner Rede die Zuhörer auf den Inhalt derselben aufmerksam machen kann? Und steht nicht das erste Ritornell eines Concerts mit dem Inhalte der Solostimme in eben demselben Verhältnisse, wie die Einleitung einer Rede mit dem Inhalte derselben?

Will

Will daher der angehende Tonsetzer bey der Bearbeitung eines Concerts nicht der Natur der Sache zuwider handeln, und sich noch überdies dabey die Arbeit erschweren, so vollende er erst die Anlage und sogar die Ausführung des ersten Solo seines Satzes, alsdenn wird es ihm nicht am Stoffe zu seinem Ritornell fehlen, und er wird sich bey dieser Behandlungsart nicht der Gefahr aussetzen, sein Erfindungsvermögen schon bey dem Ritornell zu ermatten, ehe er noch zur Erfindung der Hauptsache selbst, nemlich zum Solo kommt.

Man pflegt übrigens in den modernen Concerten das erste Ritornell, so wie überhaupt die ersten Allegrosätze der Instrumentalstücke sehr lang zu machen. Wenn der Meister der Kunst dieses thut, und so lange er es zur völligen Befriedigung der Zuhörer thut, so ist dawider gar nichts einzuwenden. Ein Anfänger aber hüte sich für allzulang ausgeführten Sätzen; denn es ist für ihn allemal besser, wenn seine Sätze den Zuhörern so wohl gefallen, daß sie wünschen, sie möchten länger gedauert haben, als wenn man sie zu lang findet.

Dieses sey genug von der Kenntniß dessen, was man die Anlage eines Tonstücks nennen kann. Nun haben wir noch den für uns wichtigsten Theil dieses Gegenstandes zu untersuchen, nemlich die Art wie eine solche Anlage in der Seele des Tonsetzers entsteht, oder wie der Componist erfindet.

Es kommt bey der Erfindung der Tonstücke nächst der Kenntniß des mechanischen Theils der Composition hauptsächlich auf drey Stücke an; 1) auf die Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, und zugleich auf das damit verbundene Gefühl, ob die erfundnen Theile an sich selbst schön sind, und in der Verbindung unter einander ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die vorgesezte Absicht erreicht wird; oder mit einem Worte auf Genie und Geschmack. 2) Auf den besondern Seelenzustand, in welchem sich der Tonsetzer befinden muß, wenn er ein Tonstück erfinden will; und 3) auf die erlangte Fertigkeit melodisch und harmonisch zu denken.

Daß derjenige, der sich zum Tonsetzer bilden will, schon praktischer Musikus (es sey nun Sänger oder Instrumentist) seyn, daß er das zum Tonsetzer nöthige Genie besitzen, und seinen Geschmack durch viele Uebung und Anhörung guter Tonstücke schon gebildet haben müsse, daran hat wohl noch nie-

niemand gezweifelt. Dieses sind also Gegenstände, die ich bey dem angehenden Tonsetzer voraussetze, und deren Nothwendigkeit ich nicht weiter zu beweisen nöthig habe. Von dem besondern Seelenzustande aber, in welchen sich der Componist bey der Erfindung seiner Tonstücke zu setzen suchen muß, und den man mit dem Ausdrucke Begeisterung zu bezeichnen pflegt, will ich alsdenn reden, wenn ich werde erklärt haben, was ich unter melodisch und harmonisch denken verstehe, und nachdem ich werde gezeigt haben, daß die Fertigkeit dieses zu thun, eine dem Tonsetzer unentbehrliche Eigenschaft sey.

Gesezt der angehende Tonsetzer sey mit dem besten Genie begabt, und habe seinen Geschmack auf das feinste gebildet; gesezt er besitze eine sehr lebhafte Einbildungskraft und zugleich das Vermögen sie leicht zur Begeisterung zu erhöhen; so wird er dennoch alle diese Vollkommenheiten nicht gehörig benutzen können, wenn es ihm noch an der Fertigkeit mangelt melodisch und harmonisch zu denken.

Melodisch denken nenne ich diejenige Würkung eines Tonkünstlers, vermöge welcher er im Stande ist, eine Melodie oder auch nur Theile derselben, die er entweder von andern gehört, oder selbst gedacht oder erfunden hat, eine Zeit lang

vollkommen rein *) in seiner Vorstellung zu erhalten. Es ist für den Tonsetzer höchst nöthig, daß er im Stande sey, die erfundenen melodischen Theile, die er zusammen in Verbindung bringen will, so lange in seiner Vorstellung zu erhalten, bis er sie in diejenige Verbindung gebracht hat, die ich vorhin die Anlage nannte. Allein diese Kunst melodisch zu denken würde ihm wenig oder gar nichts helfen, wenn er nicht auch im Stande wär, die Intervallenfolge oder Figuren derselben zu Papier zu bringen. Es giebt viele Tonkünstler, die nicht nur die Fertigkeit melodisch zu denken, sondern auch die Geschicklichkeit, die in ihrer Vorstellung vorhandene Melodie richtig aufzuschreiben, besitzen, ohne sich besonders darinnen geübt zu haben; und vielleicht kommt es solchen sogar ein wenig lächerlich vor, daß ich diesen Gegenstand anjezt als eine für den Tonsetzer besonders zu erlangende Fertigkeit betrachte. Wohl dem jungen Musiker, der diese Fertigkeit besizt, wenn er die Absicht hat Componist zu werden; denn es giebt gewiß

*) Vollkommen rein, oder so, daß die Fantasie statt dieser oder jener Töne, oder statt dieser oder jener Figuren der Noten keine andern einschiebt, damit das Bild oder der Gedanke so rein erhalten werde, als er bey der ersten Vorstellung desselben war.

gewiß eben so viel, wo nicht noch weit mehrere Tonkünstler, die nicht im Stande sind, eine Melodie, die sie auswendig spielen können, richtig in Noten zu setzen. Sobald sie dieses versuchen wollen, so fehlen sie bald bey diesem bald bey jenem Intervallensprunge, und sind nicht im Stande dieses zu vollbringen, wenn sie sich nicht ihres Instrumentes bedienen, um die Intervallenweiten oder die Zeichen zu suchen, womit diese Melodie dem Auge auf dem Liniensystem vorgestellt wird; denn sie haben sich nicht gewöhnt, mit der Folge der Töne, die in ihrer Vorstellung sind, auch zugleich die Namen oder Zeichen dieser Töne zu verbinden, wodurch man gewohnt ist sie vorstellig zu machen. Gemeiniglich findet man diesen Mangel bey solchen Musikern, bey denen man versäumt hat, sie in die Singschule zu schicken, als sie anfingen die Musik zu erlernen.

Findet nun ein angehender Tonsetzer an sich den Mangel dieser Fertigkeit, so rathe ich ihm wohlmeinend, in der Setzkunst und besonders in dem melodischen Theile derselben nicht eher einen Schritt weiter zu thun, bis er diese Fertigkeit erlangt hat, denn die wenige Mühe, die er anjezt noch darauf verwendet, kommt ihm in der Folge vielfältig zu Gute. Denn ohne diese Fertigkeit ist er niemals im Stande etwas zu setzen, es sey denn, daß er ein sogenannter Fingercomponist wer-

den wollte, der alle Gedanken, die er in einem Tonstücke zusammen verbinden will, erst vermittelst eines Instruments erfinden und aufschreiben muß, anstatt daß sie unmittelbar in seiner Fantasie entstehen, und so lange daselbst gegenwärtig bleiben sollten, bis sie zu einem gut zusammen verbundenen Ganzen gebildet sind. Die schlechten Folgen dieses Verfahrens auf Genie und Geschmack, und auf die Erfindung eines Tonstückes, durch welches Empfindungen erweckt werden sollen, sind zu einleuchtend, als daß ich nöthig haben sollte mich weiter darüber zu erklären.

Diesen übeln Folgen vorzukommen, bleibt dem Anfänger, der sich in diesem Falle befindet, weiter nichts übrig, als sich mit allem Fleiße zu bemühen, mit der Uebung im melodischen Denken zugleich die Fertigkeit zu erlangen, die Melodie zu schreiben. Ein jeder Tonkünstler besizt das Vermögen, eine Melodie, die er auf seinem Instrumente auswendig spielen kann, sich auch in Gedanken vorzustellen, oder in Gedanken zu singen; es fehlt daher, wenn er nicht im Stande ist sie auch richtig aufzuschreiben, nur daran, daß er sich nicht gewöhnt hat, auf die verschiedenen bestimmten Intervallenweiten Acht zu haben, welche die melodischen Tonfolgen ausmachen. Daher mache sichs der Anfänger der Sezkunst anjezt zu seiner

Haupt=

Hauptübung, in Gedanken zu singen, und dabey auf das genaueste auf die Intervallenweite zu sehen, die jeder Ton der Melodie bey seinem Fortgange zum nächst folgenden Tone ausmacht; oder noch besser, er gewöhne sich, bey der Folge der Töne, welche er in Gedanken singt, zugleich die Buchstaben, mit welchen man die Töne zu bezeichnen pflegt, gleichsam als Text mit zu singen. Hat er dieses zu der Fertigkeit gebracht, daß er jederzeit den rechten Namen des Tones, welchen er singt, zugleich in Gedanken als Text ausspricht, so kann er die Melodie in Rücksicht auf ihre richtige Ton- und Intervallenfolge auch richtig schreiben. Er darf alsdenn nur noch die Dauer eines jeden Tones genau bestimmen, um die Figuren, aus welchen die Melodie besteht, richtig auszudrücken; und dieses pflegt gemeiniglich dem Instrumentisten weit leichter zu werden, als jenes. Weil aber der angehende Tonsetzer anjezt noch nicht selbst erfinden soll, so nehme er zu dieser Uebung diejenigen Tonstücke, die er auf seinem Instrumente übt, und singe die Sätze derselben, die er auswendig weiß, einige mal auf die vorhin beschriebene Art durch, und dann versuche er es sie in Noten zu setzen, und vergleiche sie alsdenn mit der Stimme selbst, in welcher die aufgeschriebene Melodie enthalten ist. Mit dieser Uebung muß er aber auch so lange fortfahren, bis er jede Me-

lodie, die er in Gedanken singt, sowohl in Ansehung der Tonfolge, als auch, was die Figuren der Noten anlangt, vollkommen richtig zu schreiben fähig ist.

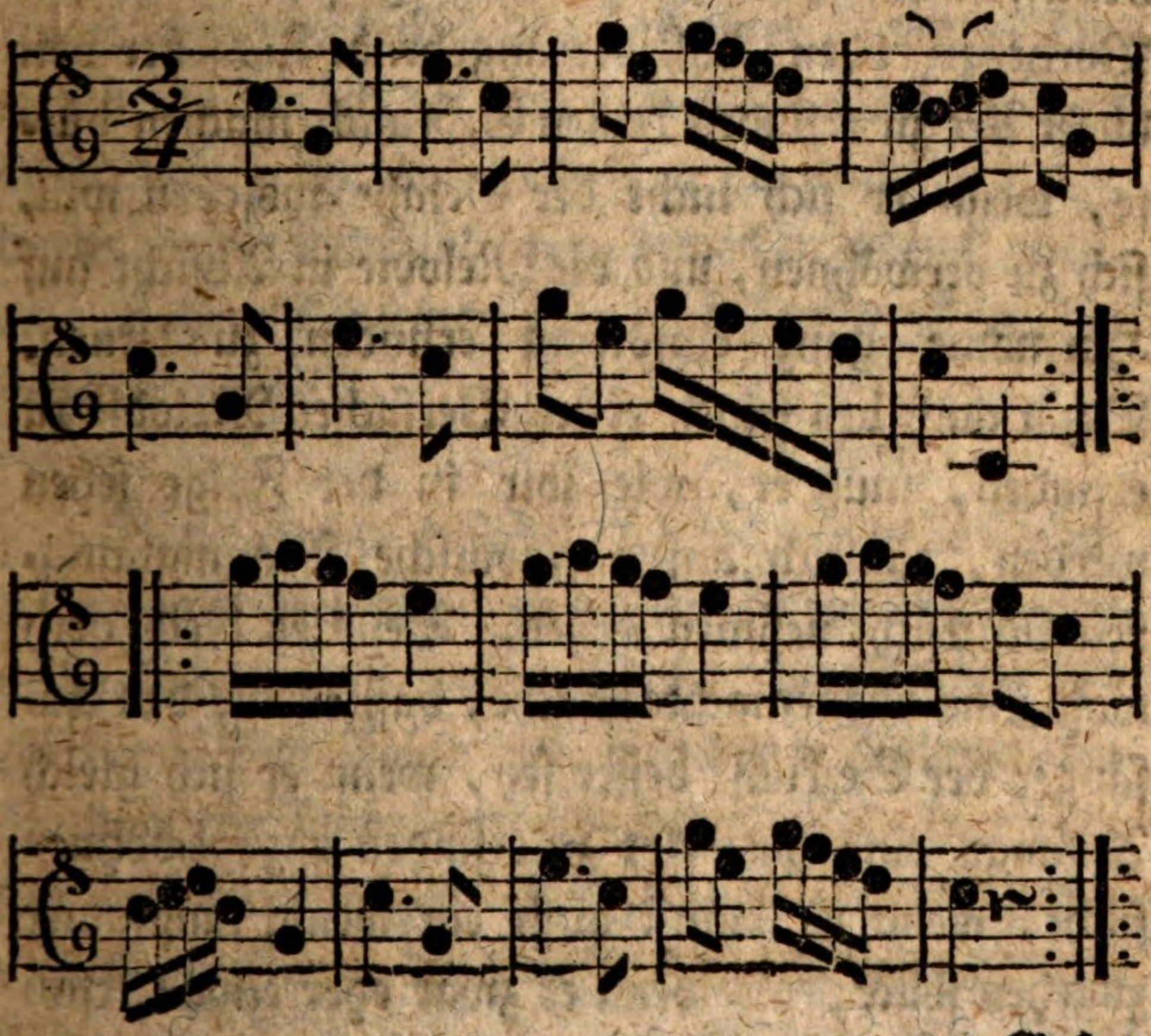
Wem diese Uebung nicht gefällt, dem weiß ich keinen andern Rath zu geben, als daß er sich auf die gewöhnliche Art in der Singekunst unterrichten lassen, oder die zur Erlernung dieser Kunst nöthigen Uebungen selbst vornehmen muß.

Die melodischen Theile eines Tonstückes können auf verschiedene Arten erfunden werden. Man kann sie erfinden, ohne dabey auf etwas anders, als blos auf die melodische Folge Rücksicht zu nehmen. Man kann aber auch aus einer Folge verschiedener mit einander verbundner Accorde, und aus den Tönen, die sie enthalten, eine Melodie bilden. Oder man kann die Fertigkeit erlangt haben, die melodischen Theile so zu erfinden, daß man zugleich im Stande ist, auf die zur Begleitung nöthige Mannigfaltigkeit der Harmonie Absicht zu nehmen. Und diese erlangte Fertigkeit ist es, was ich das Vermögen nenne, die Melodie harmonisch zu denken.

Diejenigen, welche ein Tonstück blos melodisch erfinden, ohne dabey auf eine abwechselnde Harmonie zu sehen, sind entweder von allen harmonischen Kenntnissen entblößt, oder sie besitzen

die

die nöthigen harmonischen Kenntnisse, sie haben sich aber nicht gewöhnt bey der Erfindung ihrer Melodie davon Gebrauch zu machen, und sind daher nicht im Stande eine Melodie so zu erfinden, daß sie auch einer geschickten, und der Absicht ihres Tonstücks gemäßen Begleitung der dazu zu setzenden Stimmen fähig ist. Sie verbinden blos melodische Theile, bey denen sie es dem glücklichen Zufalle überlassen, ob eine mannigfaltige Abwechslung der Harmonie dabey möglich ist. Diese Art zu erfinden ist die Quelle solcher Tonstücke, die in Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der Harmonie mit folgender Tanzmelodie viele Aehnlichkeit haben.



Gesezt auch, daß derjenige, welcher auf diese Art erfindet, die Theile oder die Absätze der Melodie so erfindet, daß sie an sich selbst mehr harmonischer Veränderung fähig ist, so findet sichs dennoch sehr oft bey der Verbindung dieser Theile, daß der folgende Satz eben die Folge der Accorde verlangt, die bey dem unmittelbar vorher gehenden nöthig war. Will man nun dieser Einförmigkeit ausweichen, so siehet man sich genöthigt oft an einem ganz unrechten Orte erkünstelte Grund- und Mittelstimmen zu setzen.

In diesem Falle nun entstehet die Melodie zuerst in der Seele des Erfinders, aber ohne alle Rücksicht auf Harmonie. Es folgt schon aus dem Vorhergehenden, daß der angehende Tonsetzer von dieser Art zu erfinden keinen Gebrauch machen dürfe, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, sich zu verwöhnen, und die Melodie in Absicht auf Harmonie ganz einförmig erfinden zu lernen. Denn auch bey seinen ersten Versuchen Melodie zu erfinden, muß er, wie wir in der Folge sehen werden, zugleich auf harmonische Mannigfaltigkeit Rücksicht nehmen lernen. Denn es bleibt doch wohl eine ausgemachte Sache, daß es für den Anfänger der Sezkunst besser sey, wenn er sich gleich Anfangs eine gute Art zu erfinden anzugewöhnen sucht, wenn es damit auch ein wenig langsamer zugehen sollte; als wenn er zwar eher etwas erfin-

det, aber sich zugleich eine schlechte Art dieses zu thun eigen macht, welche sich wieder abzugewöhnen ihn hernachmals weit länger aufhält.

Wenn bey der Erfindung der Melodie die Harmonie vorausgehen soll, so muß derjenige, der auf diese Art Melodie erfinden will, eine Reihe Accorde verbinden, und aus den verschiedenen Tönen dieser Accorde seine Melodie zu bilden suchen. Es hat nicht an Tonkünstlern gefehlt, welche behauptet haben, die Melodie müsse in der Seele des erfindenden Componisten aus der Harmonie entspringen. Auf eine andere, als auf die jezt beschriebene Art kann dieses wohl nicht geschehen. Man setze auch dabey den Fall einer erlangten Fertigkeit, so bin ich dennoch geneigt zu glauben, daß denjenigen, der auf diese Art Tonstücke erfindet, durch welche Empfindungen erweckt werden können, eine, andern Tonsetzern ganz unbekannte Muse begeistern müsse.

Diese Art zu erfinden scheint mir viele Aehnlichkeit mit derjenigen zu haben, wenn man, wie wohl ehedem mehrmals geschahe, den Dichter nöthigt auf eine Folge von gegebenen Reimen ein Product der Dichtkunst zu verfertigen. Hier läßt sich auch ein Ganzes bilden, welches alle äusserlichen Kennzeichen der Poesie hat; ist aber deswe-

gen

gen dieses Verfahren das Ideal der Entstehungsart ächter Poesie?

Daß vielleicht diese Art der Entstehung der Tonstücke zu der Zeit statt finden konnte, wo man die Reize der Melodie ganz verkannte, und wo man blos auf harmonische Künsteleyen und auf Vielstimmigkeit losarbeitete, will ich nicht widerstreiten. So lange aber von der Erfindung der Anlage moderner Tonstücke die Rede ist, durch welche Empfindungen erweckt werden sollen, so lange müssen wir diese Erfindungsart als unächt erklären, und daher vermeiden.

Demohngeachtet ist dieses Verfahren in dem ganzen Umfange der Sezkunst nicht zu entbehren. Zur Ausführung und Ausarbeitung ist es unumgänglich nöthig; denn der Tonsezer darf z. B. nur für nöthig finden in der Ausführung seines Tonstücks diesen oder jenen Theil der Melodie von der Grundstimme vortragen zu lassen, so ist der Fall vorhanden, wo er sich zu den Tönen dieser in die Grundstimme gesezten Melodie eine Reihe Accorde vorstellen, und aus den Tönen dieser Accorde die Melodie seiner Oberstimme bilden muß. Und das Setzen der Mittelstimmen bey der Ausarbeitung des Satzes hängt ganz und gar von diesem Verfahren ab. Diese Setzart ist uns schon aus den Uebungen des Contrapunctes bekannt, bey welchen

chen wir den festen Gesang in die Grundstimme sezten; der einzige Unterschied dabey ist, daß, wenn wir sie bey der Ausführung und Ausarbeitung der Tonstücke künftig anwenden, wir zugleich auf Geschmack und auf den bestimmten Zweck des Tonstücks Absicht nehmen müssen.

Es ist übrigens ganz und gar nicht zu leugnen, daß auf diese Art schöne Melodie hervorgebracht werden könne. Demohngeachtet ist es nur ein Zufall, der ganz dem Mechanismus zuzuschreiben ist, und allerdings nicht das Ideal der Erfindung der Anlage eines Tonstücks, durch welches Empfindungen erweckt werden sollen; denn nie haben große Meister der Kunst auf diese Art die melodischen Theile zur Anlage ihrer Tonstücke zu erfinden gesucht.

Welches ist denn aber nun die Vollkommenheit des erfindenden Geistes des Tonsetzers in ihrem höchsten Grade? Es ist dieses nichts anders, als die Fertigkeit die Melodie harmonisch zu denken, das heißt, sie so zu erfinden, daß man auch zugleich vermögend ist, die Hauptzüge ihrer harmonischen Begleitung sich dabey vorzustellen. Dieses lehrt uns Batteux in seiner Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, durch ein, aus der Malerey hergenommenes Gleichniß. „Der Maler (sagt er) der die Farbe und „Stellung eines Kopfes sich ausgedacht hat, sieht,

„wenn er ein Raphael oder ein Rubens ist, zu „gleicher Zeit auch die Farben und Falten des Ge„wands, womit er den übrigen Theil des Kör„pers bekleiden muß.„ Dieses Gleichniß von einem erfindenden Maler auf den erfindenden Tonsetzer angewendet, zeigt uns die Erfindungsart, welcher sich jederzeit die größten Meister der Kunst bedienet haben.

Diesem Gleichnisse zu Folge muß der Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstückes erfindet, welches diese oder jene Empfindung erwecken soll, im Stande seyn, sich auch zugleich den Inhalt der, seine Melodie begleitenden Stimmen vorzustellen, damit er ein desto vollkommneres Ganzes bilde, bey welchem alle Theile die vorgesezte Absicht befördern helfen.

Die Fertigkeit die Melodie harmonisch zu denken äussert sich nach den verschiedenen Absichten des Tonsetzers, in verschiedenen Graden. Der Tonsetzer, der die Anlage seines Tonstücks erfindet, legt entweder den ganzen Ausdruck der Empfindung, die er erwecken will, in seine Hauptstimme, und nimmt bey der Erfindung dieser Hauptstimme nur Rücksicht auf eine der Natur der Empfindung anpassende Mannigfaltigkeit der Harmonie, ohne die Absicht zu haben, in den begleitenden Stimmen besondere melodische Züge zu entwerfen, welche die Empfindung selbst sollten schildern helfen; oder

er

er denkt sich bey der Erfindung seiner Hauptstimme oder seiner Melodie die Nebenstimmen zugleich so, daß sie durch diese oder jene Bewegungen oder metrische Formeln den Ausdruck der Empfindung als melodische Theile erhöhen helfen; oder er erfindet den Ausdruck der Empfindung in der unzertrennlichen Vereinigung mehrerer Melodien oder Hauptstimmen.

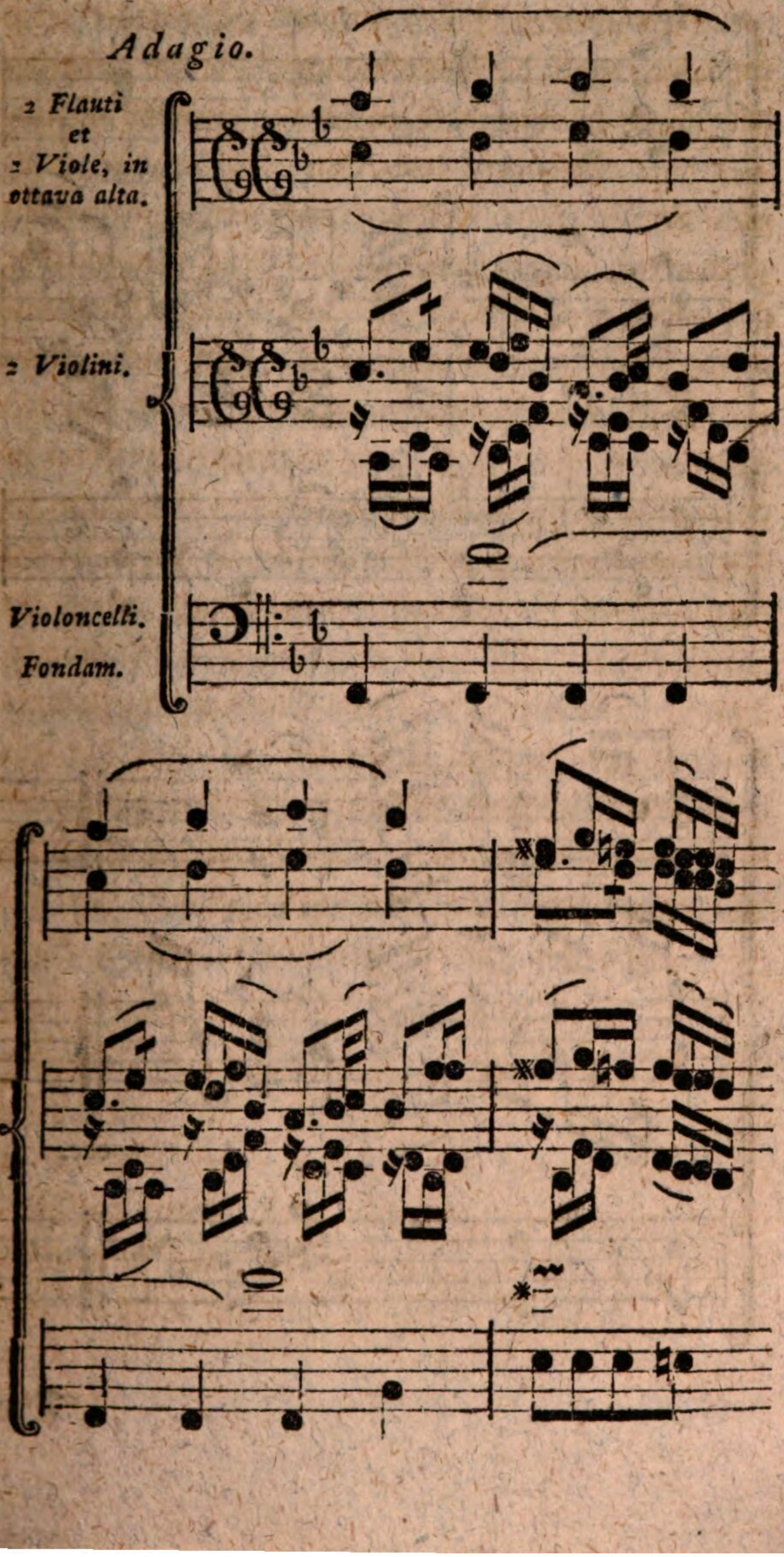
Im ersten Falle, wenn der Tonsezer den Ausdruck der Empfindung ganz allein in seine Hauptstimme legen will, so hat er bey der Erfindung der Theile derselben nicht nöthig, sich den Inhalt seiner begleitenden Stimmen besonders vorzustellen; es ist genug, wenn er sich dabey die zu der vorhandenen Empfindung nöthige Stärke und Abwechslung der Harmonie, oder die dabey zum Grunde zu legenden Accorde vorstellt, denn die Begleitung seiner Hauptstimme soll keine besondern melodische Züge enthalten. Gewöhnlich sind in diesem Falle die Nebenstimmen so beschaffen, daß sie bey darzu schicklichen Tonfolgen mit der Hauptstimme in Terzen oder Sexten fortgehen, oder die Töne der dabey zum Grunde gelegten Accorde entweder ganz simpel oder auch mehrmals wiederholt anschlagen. Ein Beyspiel dieses Grades der Fertigkeit, die Melodie harmonisch zu erfinden, enthält der oben eingerückte Saz, den ich als Anlage zu der Graunischen Arie betrachtete.

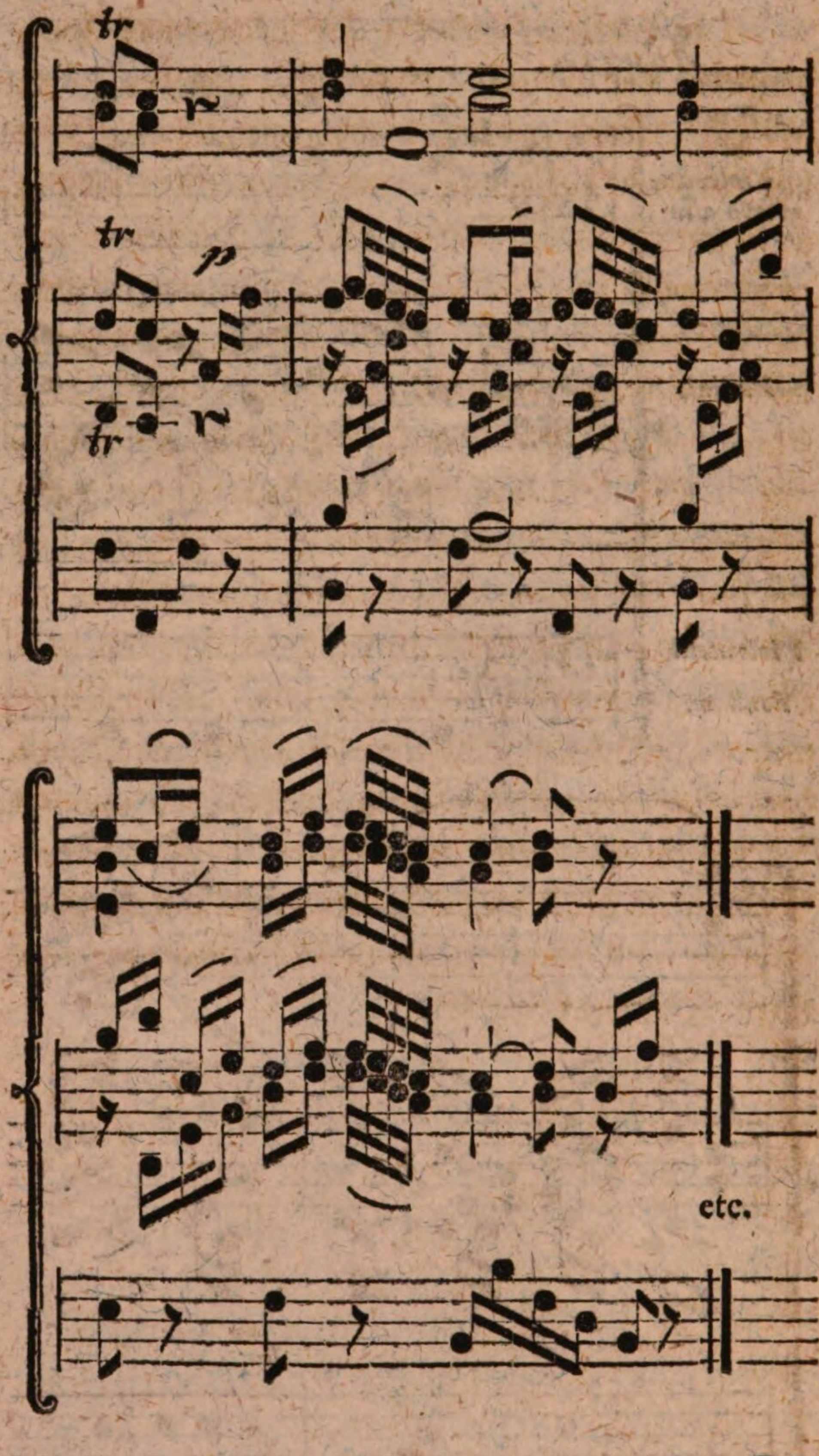
Im zweyten Falle, wenn der Tonsetzer seine Melodie, und die Empfindung, die sie erwecken soll, auch in einer oder mehr begleitenden Stimmen durch besondere melodische Züge erhöhen will, muß er weit mehr Fertigkeit besitzen, harmonisch zu denken, als im ersten Falle; denn hier muß er schon vollkommen nach dem angeführten Gleichnisse des Batteux erfinden. Er muß nicht allein die Farbe und Stellung eines Kopfes sich vorstellen können, sondern er muß zugleich auch schon in Gedanken die Farben und Falten des Gewands sehen, mit denen er den übrigen Theil des Körpers bekleiden will; das heißt, er muß nicht allein im Stande seyn, sich seine zu erfindende Melodie in Absicht auf die zu erweckende Empfindung zu denken, sondern er muß zu gleicher Zeit auch die Züge bemerken, durch welche er in dieser oder jener begleitenden Stimme den Ausdruck der Empfindung verstärken will. Dieses geschieht nun gewöhnlich durch fortgesezte metrische Formeln u. d. gl.

Ein Beyspiel dieses Grades der Fertigkeit, die Melodie harmonisch zu denken, kann folgender Saz aus einer Arie abgeben. Ich lasse dabey die Singstimme, die mit der ersten Violine in dem Einklange fortgeht, aus, weil der aus der Verbindung des Ganzen gerißne Text die in demselben herrschende Empfindung ohnedies nicht bestimmen läßt.

Adagio.

Adagio.


2 Flauti
et
2 Viole, in
ottava alta.
2 Violini.
Violoncelli.
Fondam.


tr
tr
p
tr
etc.

Der höchste Grad der Fertigkeit eines Componisten, die Melodie harmonisch zu denken, äussert sich alsdenn, wenn er die wesentlichen Theile des Ausdrucks seiner zu erweckenden Empfindung in einem zusammengesezten Bilde, das ist, in der unzertrennlichen Vereinigung zweyer oder mehrerer Melodien erfindet. Diese Art zu erfinden sezt den schon durch lange Uebung ausgebildeten Tonsezer, und eine sehr lebhafte Einbildungskraft voraus. Ein Beyspiel dieser Art zu erfinden kann folgender Saz aus einem Singduette abgeben, in welchem die beyden Oberstimmen zum Ideal des Tonsezers und zu der Würkung die der Saz machen soll, unzertrennlich nöthig sind. Der Kürze wegen lasse ich die Singstimmen wieder aus, weil der erste Sopran in diesem Satze, im zweyten Tacte mit der Concert-Violine, und der zweyte Sopran im dritten Tacte mit der obligaten Viole anhebt, und ohne wesentliche Verschiedenheit mit dieser Stimme fortgehet.

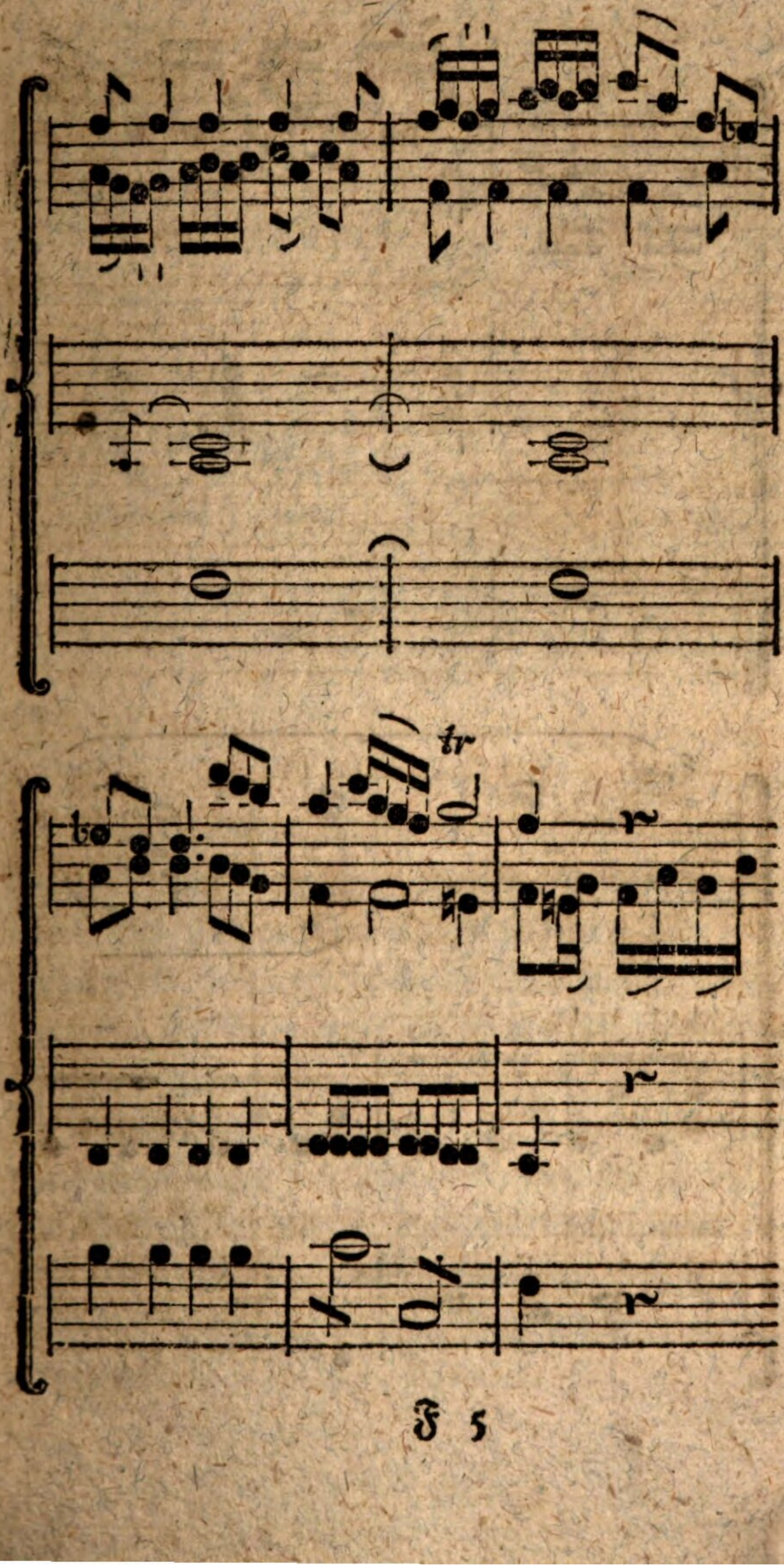
Allegro.

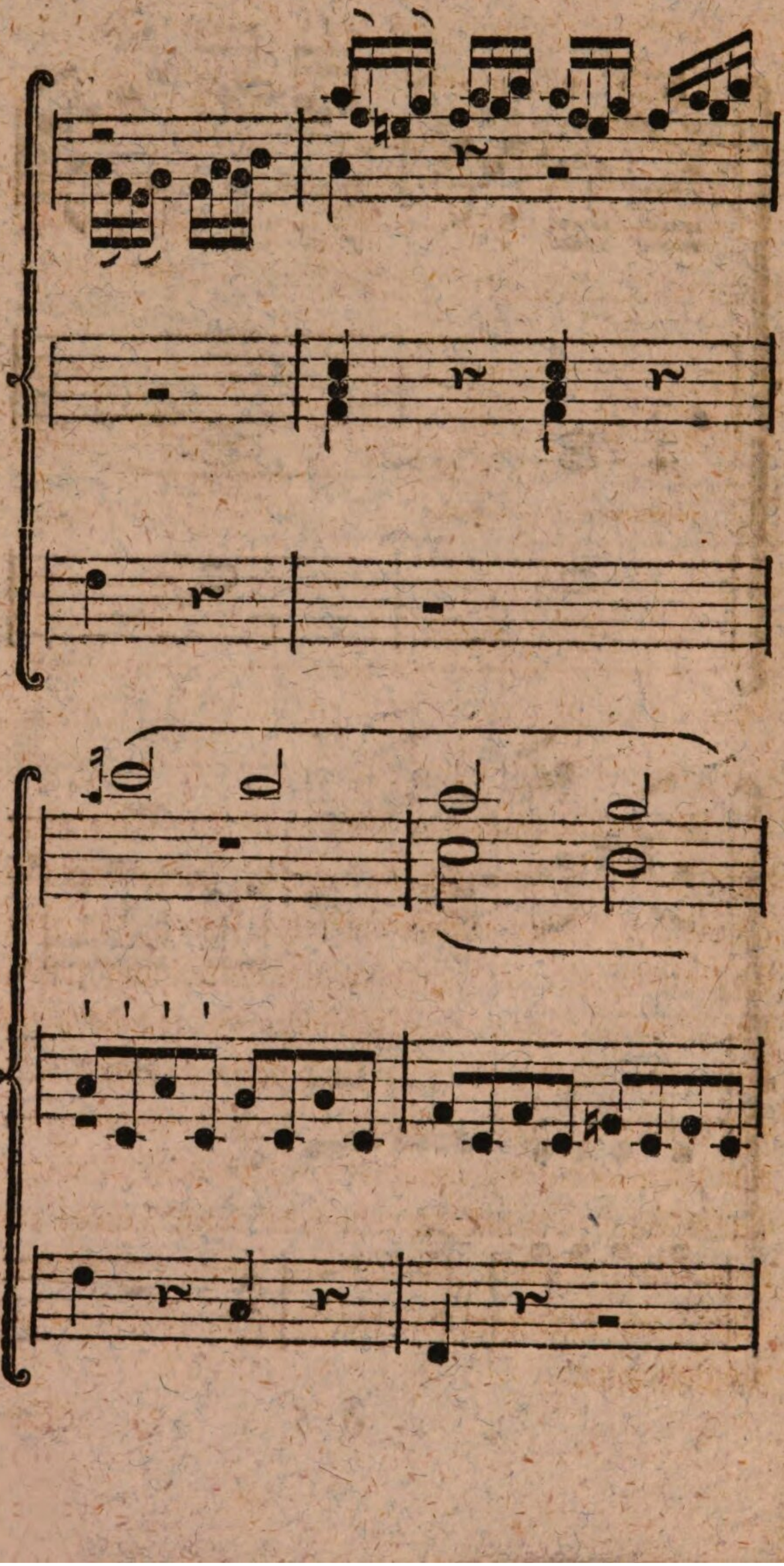
Violino obl.
Viola obl.

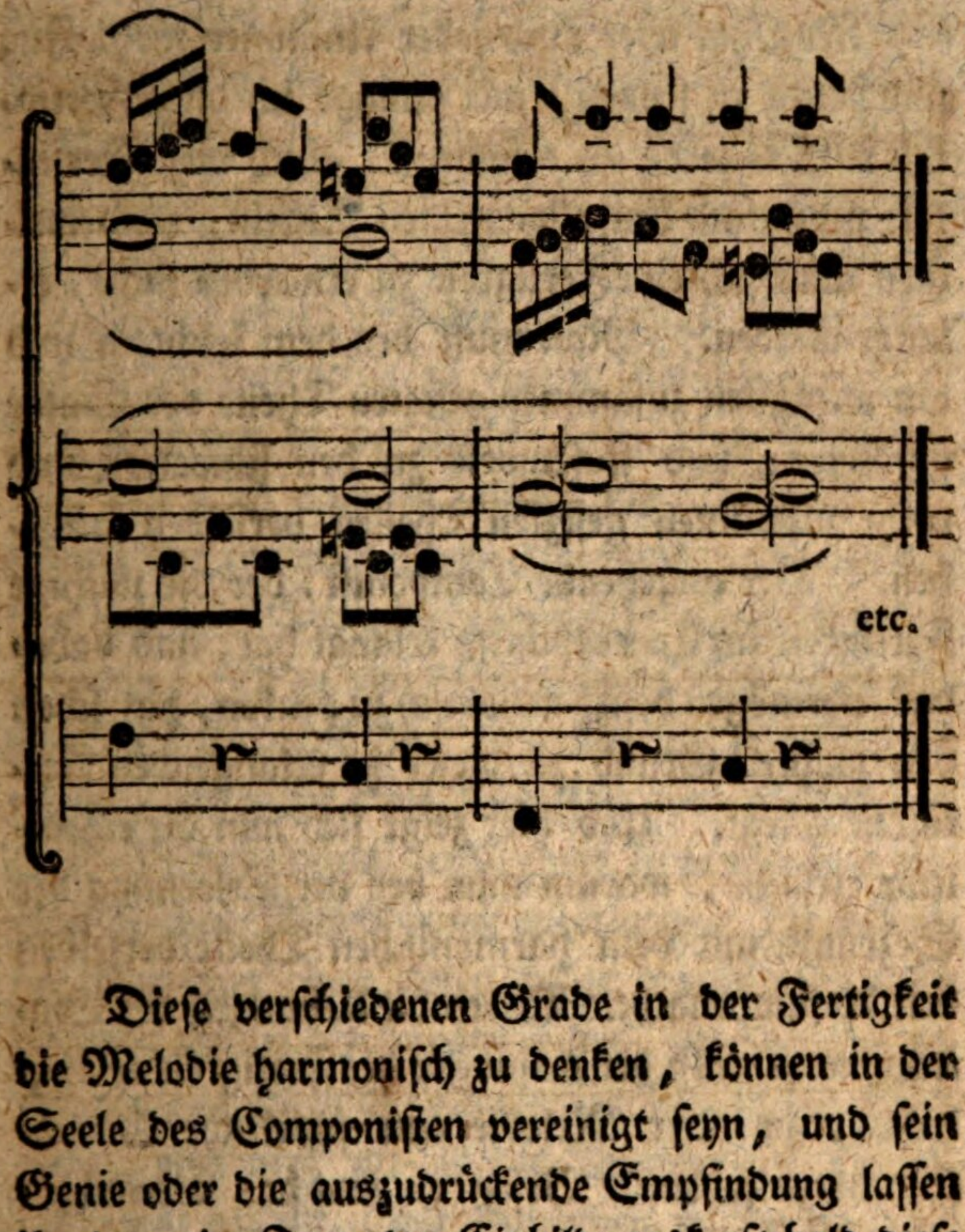
2 Violini.

Fondam.

pia. *cresc.* *p.*


tr





Diese verschiedenen Grade in der Fertigkeit die Melodie harmonisch zu denken, können in der Seele des Componisten vereinigt seyn, und sein Genie oder die auszudrückende Empfindung lassen ihn dann im Feuer der Einbildungskraft bald diese bald jene Art ergreifen, ohne daß er sie sich dabey als besondere Arten vorstellt. Ich stellte sie hier nur deswegen als zergliedert vor, um diese so wichtige Sache (bey welcher ohnedies noch immer etwas übrig bleibt, welches sich nicht beschreiben läßt) dem Anfänger so deutlich zu machen, als es möglich war.

Nun

Nun hat aber auch jeder Anfänger wohl Fug und Recht zu fragen, wie erlange ich diese Fertigkeit? Wie lerne ich erfinden? Auch diese Fertigkeit muß nach den allgemeinen Regeln, nach welchen man sich eine Fertigkeit zu erwerben sucht, erlangt werden. Man muß bey dem leichtern und am wenigsten zusammen gesezten Theile der Sache anfangen, und stufenweis zu den schwerern und mehr zusammen gesezten Theilen derselben fortgehen. Der angehende Componist, der die nöthige Fertigkeit im Contrapuncte erlangt hat, und dabey das Vermögen besizt melodisch zu denken, hat schon den wahren Grund zu dieser zu erlangenden Fertigkeit gelegt. Und hier zeigt sich nun die eigentliche Ursache, warum man bey der Erlernung der Sezkunst mit dem harmonischen Theile derselben den Anfang macht. Durch die Uebungen des Contrapunctes muß der Anfänger die Fertigkeit erlangt haben, zu einer Melodie eine schickliche Grundstimme zu sezen. Besizt er nun das Vermögen melodisch zu denken, kann er sich eine Melodie oder die Theile derselben in ihrer Intervallenfolge auf das bestimmteste vorstellen; so wird er leicht die Fertigkeit erlangen können, die Grundstimme, die er mit Leichtigkeit zu sezen im Stande ist, sich auch in Gedanken zu dieser Melodie vorzustellen. Erfindet er nun in der Folge selbst eine Melodie oder Theile derselben, so kann er auch sogleich entschei-

den,

den, ob diese erfundenen Gedanken der nöthigen harmonischen Mannigfaltigkeit fähig sind oder nicht. Durch Uebung, und zugleich durch aufmerksame Betrachtung solcher Melodien, die in Rücksicht auf harmonische Mannigfaltigkeit gut gebildet sind, wird diese, einer Melodie so nöthige Mannigfaltigkeit der Harmonie zu einem Gefühle, welches den Tonsetzer in der Folge selten eine melodische Tonfolge wird erfinden lassen, die für ihn in Ansehung der mannigfaltigen Harmonie nicht brauchbar wäre. Hat man es nun zu einer Fertigkeit gebracht, sich zu einer Melodie in Gedanken eine schickliche Grundstimme vorzustellen, so gehe man weiter, und suche diese Fertigkeit auch zugleich mit einer Mittelstimme, und zwar Anfangs nur mit einer solchen Mittelstimme zu erlangen, die entweder blos aus einer guten Folge der simpeln Töne besteht, welche die Harmonie des, bey dem Hauptgesange zum Grunde gelegten Basses, an die Hand giebt, oder die, wo es die Tonfolge des Hauptgesanges erlaubt, mit demselben in Terzen oder Sexten fortschreitet. Auf diese Art wird man sich gewöhnen können, bey einer Melodie sich auch solche Nebenstimmen hinzu zu denken, die verschiedene Bewegungen und metrische Figuren enthalten; ja man wird endlich auch im Stande seyn, ein zusammengesetztes melodisches Bild zu erfinden, oder

seine Empfindungen in der Vereinigung zweyer oder mehrerer Melodien auszudrücken.

Wie es aber der angehende Tonsetzer anzufangen habe, daß in seiner Seele schöne Melodie entstehe, darzu wird nie die Theorie ächte Hülfsmittel erfinden können. Die Quelle, aus welcher sie fließt, ist das Genie, und die Beurtheilung, ob die Theile derselben an sich selbst schön, und zum Zweck des Erfinders schicklich sind, ob sie ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die Absicht der Kunst erreicht wird, gehört vor den Richterstuhl des Geschmacks.

Soll sich nun bey dem Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstücks erfinden will, durch welches diese oder jene Empfindung erweckt werden soll, eine gewisse Leichtigkeit im Erfinden äussern, so muß er sich in einem hierzu nöthigen Seelenzustande befinden, den man die Begeisterung nennet. „Alle Künstler (spricht Sulzer in der allgemeinen Theorie der schönen Künste, im Art. Begeisterung) von einigem Genie versichern, daß sie „bisweilen eine ausserordentliche Würksamkeit der „Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein „leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große „Bestrebung entwickeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberflusse zuströmen, als wenn

„sie

„sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. „Dieses ist ohne Zweifel das, was man die Be„geisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in „diesem Zustande, so erscheinet ihm sein Gegen„stand in einem ungewönlichen Lichte; sein Genie, „wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet „ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum be„sten Ausdruck dessen, was es erfunden; „— — Man kann, wenn man will, diesen schönen Artikel beym Sulzer nachlesen. Am besten aber wird man mit ihm über die Begeisterung philosophiren können, wenn man sich vorher begeistert gefühlt hat.

Auch die Hülfsmittel, wodurch man eine Fertigkeit erlangen kann, sich in die Begeisterung zu setzen, hat Sulzer in diesem Artikel angezeigt. Nächst diesen scheinen mir für den angehenden Tonsetzer insbesondere noch folgende Hülfsmittel schicklich zu seyn, wenigstens die ersten Aeusserungen dieses Seelenzustandes hervor zu locken. Das erste ist Lectüre in den Werken schöner Geister, und zwar solcher Stellen derselben, in welchen diejenige Empfindung lebhaft geschildert ist, in die man sich gerne in einem hohen Grade versetzen will; und das zweyte ist das aufmerksame und einige mal wiederholte Singen oder Spielen solcher Sätze aus den Werken guter Componisten, die eben dieselbe Empfindung zum Gegenstande haben, in die

man

man sich zu versetzen wünscht. Bey der Anwendung dieses lezten Hülfsmittels muß sich aber der Anfänger hüten, daß er diesen oder jenen Gedanken desjenigen Stücks, durch welches er das Feuer der Einbildungskraft in sich anfachen wollte, hernachmals nicht unvermerkt in seine eigne Erfindung übertrage.

Hat der Tonsetzer nun in diesem Seelenzustande die Hauptttheile seines Stücks erfunden, und erscheinen ihm nun diese Theile in ihrer Verbindung und zugleich mit ihren harmonischen Hauptzügen begleitet, als ein vollkommenes Ganzes, welches sowohl in Rücksicht seiner Theile, als auch in Ansehung ihrer Folge und Verbindung ihn vollkommen befriediget, ihn ganz an sich zieht, und seine Begeisterung erhöht; dann versäume er keinen Augenblick, dieses schöne Ganze, welches in seiner Vorstellung vorhanden ist, auf das geschwindeste zu Papiere zu bringen, damit kein Gedanke, ja kein Zug desselben durch die vielleicht noch zuströmenden Gedanken in der Fantasie verwischt oder gar ausgelöscht werde; denn das, was von diesem Bilde der Fantasie verlohren geht, ist oft unersezlich, und der Verlust eines einzigen Zuges macht wegen der Verbindung nicht selten eine ganz neue Anlage nothwendig.

Diese nun sichtbar dargestellte, oder in Noten gesezte Anlage wird der Entwurf des Tonstücks genen-

genennet, und ist deswegen nöthig, damit theils, wie schon gesagt, nichts von dem in der Begeisterung gebildeten Ganzen verlohren gehe, besonders wenn man anfängt zu überdenken, wie es auf das vortheilhafteste ausgeführt werden könne, theils aber auch, damit man bey der Ausführung die Hauptheile in ihrem nächsten Zusammenhange mit einem Blicke übersehen könne, um zu vermeiden, daß man nicht durch die Fantasie auf zu weit entfernte Nebenideen geleitet werde.

Nach Vollendung der Anlage und des Entwurfs derselben folgt bey der Bearbeitung der Tonstücke die Ausführung. In der Anlage wurden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesezt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seinen Umfang. Die Anzahl, der Umfang und die Stellung dieser Perioden, desgleichen auch die dabey beobachtete Tonausweichung, der Ort wo dieser oder jener Haupttheil des Ganzen wiederholt wird, u. s. w. giebt dem Stücke die Form.

Wir haben bey der Ausführung auf zwey Stücke zu sehen, auf dasjenige, was den Geist oder den innern Character des Tonstücks dabey betrifft, und auf das Mechanische derselben.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Der

Der Componist, der einen Saz ausführt, wiederholt bald diesen, bald jenen Hauptgedanken, je nachdem er die Empfindung, die er bearbeitet, modificiren will; er braucht bald diesen bald jenen Hauptgedanken, und sezt ihn vermittelst der in demselben herrschenden Figur dergestalt fort, daß diese Fortsetzung gleichsam mehr Licht und Deutlichkeit über den Gedanken selbst verbreitet; oder er verbindet mit einem Hauptgedanken einen solchen Nebengedanken, der ihn wieder zu einem andern Hauptgedanken führt, u. s. w. Und diese Verfahrungsart stimmt auf das genaueste mit der Natur unserer Empfindungen überein, die ebenfalls immer wieder auf eben denselben Hauptgegenstand zurücke gehen, der sie hervorgebracht hat, und die immer gern ihren Gegenstand aus vielen Gesichtspuncten betrachten.

So wie die Anlage hauptsächlich die Sache des begeisterten Genies war, so ist nun die Ausführung mehr der Gegenstand des Geschmacks, wobey aber auch zugleich die höhern Seelenkräfte, z. B. Verstand und Beurtheilungskraft ihre Würksamkeit äussern müssen; denn wenn z. B. der Componist einen Saz, der eine solche Empfindung zum Gegenstande hat, die ihrer Natur nach bald vorüber gehend ist, eben so in der Ausführung behandeln wollte, wie er einen Saz behandelt, dessen Empfindung so beschaffen ist, daß sie sich gerne

ne bey ihrem Gegenstande verweilt, der würde zeigen, daß er entweder seinen Gegenstand nicht überdacht, nicht beurtheilt hat, oder er würde gar einen gänzlichen Mangel der Kenntniß von der Natur der Empfindungen, und von der Art wie sie sich zu äussern pflegen, verrathen. Man siehet überdies aus diesem Beyspiele zugleich, wie nöthig es für den Tonsetzer sey, die Theorie der Empfindungen zu studiren, damit er nicht allein im Stande sey, alle Mittel zu entdecken, wodurch in der Tonkunst diese oder jene Empfindung erweckt werden kann, sondern damit er auch die Ausführung nach der Natur und Beschaffenheit der Empfindung, die er behandelt, einrichten, und bestimmen kann, wie eine Empfindung auf die andere geleitet werden muß. Ich würde mich zu weit von meinem Ziele entfernen, wenn ich diesen Gegenstand ausführen wollte. Der angehende Tonsetzer muß sich diese Kenntniß zu erwerben suchen.

Die Ausführung selbst erfordert vorzüglich zwey Stücke, 1) eine hinlängliche Mannigfaltigkeit der Theile, oder genugsame Abwechslung und Wendungen der Hauptgedanken mit den damit vereinigten Verbindungs- und Zergliederungssätzen oder Nebengedanken, und 2) eine genaue und vollkommen passende Verbindung aller dieser Gedanken. Der Tonsetzer muß bey der Ausführung dar-

auf sehen, daß er die in der Anlage bestimmten Haupttheile in verschiedene Wendungen bringe, sie bald zergliedert, bald aber auch mit zur Hauptsache schicklichen Verbindungssätzen, und zwar in verschiedenen Perioden und in verschiedenen mit der Haupttonart verwandten Tonarten dergestalt einkleide, daß eine hinlängliche Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Folge der Haupt- und Nebengedanken dadurch bewürkt werde. Denn wenn er die Theile, welche die Anlage ausmachen, in dem folgenden Perioden in eben der Ordnung, und mit den nemlichen Verbindungssätzen wiederholen wollte, in welcher sie in dem ersten Perioden erschienen waren, so würde dieses Verfahren verhindern, daß dasjenige, was die Empfindung bewürkt, nicht aus verschiedenen Gesichtspuncten auf uns würken, nicht die Empfindung vermittelst der Ausführung erhöhen könnte.

Allein bey der Darstellung dieser Mannigfaltigkeit, oder bey dem Verfahren, wodurch die Haupttheile durch verschiedene erklärende und verbindende Nebentheile verschiedene Wendungen bekommen, ist Behutsamkeit, vorzüglich aber ein feiner Geschmack nöthig, damit man keinen Gedanken als Nebengedanken mit den Haupttheilen des Ganzen verbindet, welcher unter den vorhandenen Umständen nicht schicklich damit verbunden werden kann. Versieht man es in diesem Stücke,

so

so fällt man in den Fehler, welchen Horaz gleich zu Anfange seiner Dichtkunst beschreibt. Man verbindet allenthalben zusammen geraffte Theile, und bildet ein lächerliches Ganzes, dessen Theile so beschaffen sind, daß sie sich nicht zusammen vereinigen lassen. Dies ist ein Fehler, in welchen mehrentheils angehende Tonsetzer zu fallen pflegen; und nichts ist im Stande sie dafür zu sichern, als ein feiner zum Kunstgefühl erhöhter Geschmack. Daher ist es höchstnöthig, daß, indem man auf die nöthige Mannigfaltigkeit denkt, man zugleich auf die Schicklichkeit der Nebengedanken Rücksicht nehme, welche die Hauptttheile in verschiedene Wendungen bringen sollen. Durch einen fortgesezten Hauptgedanken kann eigentlich nur ein Nebengedanke entstehen; oder dieser Nebengedanke muß immer so beschaffen seyn, daß er uns wieder zur Hauptvorstellung leitet, daß er wieder die Folge eines andern Hauptgedankens nothwendig macht. Dieser lezten Maxime muß man besonders bey Tonstücken eingedenk seyn, die mehrere Hauptperioden enthalten, wie z. B. das erste Allegro eines Concerts, in welchem das zweyte oder dritte Solo mehrentheils mit einem neuen Gedanken anzuheben pflegt, der weder mit dem Schlusse des vorhergehenden Ritornells in Verbindung steht, noch als ein Haupttheil des Ganzen betrachtet werden kann. Soll nun in diesem Falle die, auch Ton-

stücken, so wie jedem andern Producte der schönen Künste nöthige Einheit vorhanden seyn, so muß dieser neu eintretende Gedanke sich nothwendig an einen Hauptgedanken des Ganzen unmittelbar anschließen, oder die Folge desselben nothwendig machen.

Bey solchen lang ausgedehnten Ausführungen scheint mir es für den Anfänger nicht ohne Vortheil zu seyn, wenn er sich diejenigen Gedanken merkt, oder nach vollendetem Entwurfe zu etwanigem Gebrauche aufschreibt, die bey der Erfindung der Haupttheile herbey flossen, ohne daß er, theils weil sie sich mit den übrigen Theilen der Anlage nicht recht passend vereinigen lassen wollten, theils aber auch, weil sie überflüßig waren, davon Gebrauch machen konnte. Viele derselben können oft zur Ausführung deswegen sehr schicklich seyn, weil sie mit den Hauptgedanken selbst in eben demselben Seelenzustande, und in eben derselben Aeusserung der Empfindung entstanden sind; und gesezt auch, es habe sich dieser oder jener dieser Gedanken mit den Theilen der Anlage nicht unmittelbar vollkommen passend verbinden lassen, so kann es nun bey der Ausführung vielleicht desto besser mittelbar geschehen.

Dieses sey genug von dem, was der Umfang des Tonstücks nothwendig macht. Mehrere Regeln und Maximen bey diesem Gegenstande in Anwen-

wendung zu bringen scheint mir deswegen überflüssig zu seyn, weil sie nicht fähig sind, den Anfänger bey der Ausführung seiner Sätze zu unterstüzzen. Schicklicher und von mehrerm Nutzen sind in diesem Stücke gute practische Beyspiele, weil die vollkommen passende Verbindung sowohl der wesentlichen als zufälligen Theile eines Stücks sich besser empfinden als beschreiben läßt. Weil mir aber die engen Schranken dieser Abhandlung nicht erlauben, ganz ausgeführte Tonstücke hier einzurücken, und sie zu zergliedern; so verweise ich den Lehrbegierigen auf das Studium der Partituren guter Meister. Bey diesem Studio muß man aber nothwendig den Saz, dessen Ausführung man studiren will, sich erst als Anlage denken, das heißt, man muß erst untersuchen, welches die Hauptgedanken desselben sind, die in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen, und mit Nebengedanken vermischt, ausgeführt worden sind.

Zu dem mechanischen Theile der Ausführung rechnet man gewöhnlich die Tonausweichung und die Form des Tonstücks; und diese wird größtentheils durch jene bestimmt. Die Form hängt theils von der bestimmten Anzahl der Hauptperioden, theils von der Tonart, in welche dieser oder jener Periode hingeleitet wird, theils aber auch von dem Orte ab, wo dieser oder jener Hauptheil wiederholt wird.

Ob ich nun gleich diesen mechanischen Theilen der Ausführung meinem Plane zu Folge ihre eignen Abschnitte bestimmt habe, so kann ich dennoch der Absicht dieser gegenwärtigen Abtheilung gemäs nicht umhin, dasjenige zu bemerken, was Tonausweichung und Form auf den Geist des Tonstücks für Einfluß haben kann.

Zuerst ein Wort von der Tonausweichung. Auch diesen Gegenstand an und für sich betrachtet, muß der Anfänger nicht allein als mechanischen Theil des Satzes, sondern auch in Rücksicht seiner ästhetischen Kraft kennen lernen. Der mechanische Theil desselben faßt die Kenntniß der nähern oder entferntern Verwandschaft der Tonarten unter sich, und zugleich die Art und Weise in sich, wie man aus einer Tonart in die andere übergehen kann. Die Ausweichung eines Tones in einen andern Ton giebt aber auch zuweilen demjenigen Gedanken bey welchem sie vor sich geht, eine Wendung, einen Ausdruck und Stärke, die unter verschiedenen Lagen durch weiter nichts, als blos durch dieses Mittel erhalten werden kann. Oft findet der Componist hauptsächlich bey der Bearbeitung des Vocalsatzes bey diesen oder jenen in dem Texte enthaltenen Wendungen oder in einem besondern Gange der Ideen, zum Ausdrucke und zur fühlbaren Darstellung derselben kein ander Mittel, als den Gebrauch der Modulation.

Die-

Dieser Gegenstand ist wirklich für angehende Tonsetzer von großer Wichtigkeit. Gemeiniglich sehen sie (ich weiß nicht aus welcher Ursache) die Tonausweichung blos für ein Ceremoniel an, welches zum Ausdrucke der Empfindung nichts beyzutragen vermögend sey. Ich will daher einige Beyspiele anführen, bey welchen gleichsam der Tonsetzer aller andern Mittel beraubt, blos durch die Tonausweichung die Würkung zu erreichen suchen mußte, die der Saz hervorbringen sollte. Und ob ich gleich diese Beyspiele der Kürze wegen aus demjenigen Zusammenhange reißen muß, der zu der Würkung, die sie im Ganzen hervorbringen sollen, unumgänglich nöthig ist, so werde ich dennoch dabey Gelegenheit haben, dem Anfänger einige brauchbare Bemerkungen zu machen.

Folgende drey Strophen machen das lezte Chor eines förmlichen Singstücks aus:

Sey unsre Freude, o Tag, Ehre der Fürstin!
Sie ist uns Gnade des Herrn. Sie, die Erhabne,
Ist, Muster der Prinzen, dein Stolz —
Unsre Freude, sie ist uns Gnade des Herrn!

Die bange Sehnsucht nach dir, unser Geliebter,
Sie ist uns endlich gestillt. Wonne! am Tage
Der Freude ihn wieder zu sehn!
Feiert, feiert das Glück ihn wieder zu sehn!

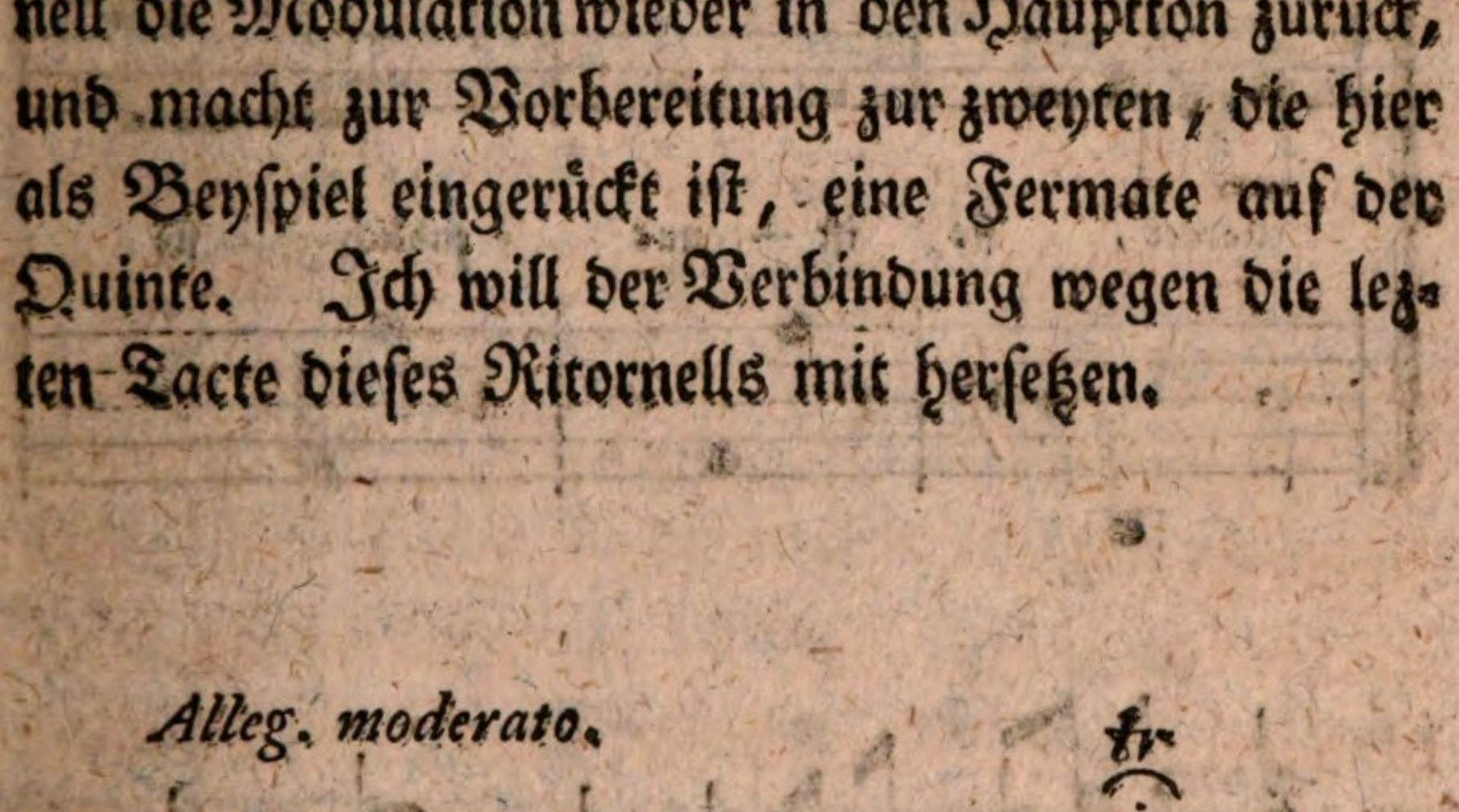
Noch einen einzigen Wunsch, Vater des Landes,
Der Fürsten Bester, für dich — aber schon ist er
Gewährt; ist Dein Herz nicht, o Fürst,
Ganz von Seligkeit voll, ein Himmel in Dir?

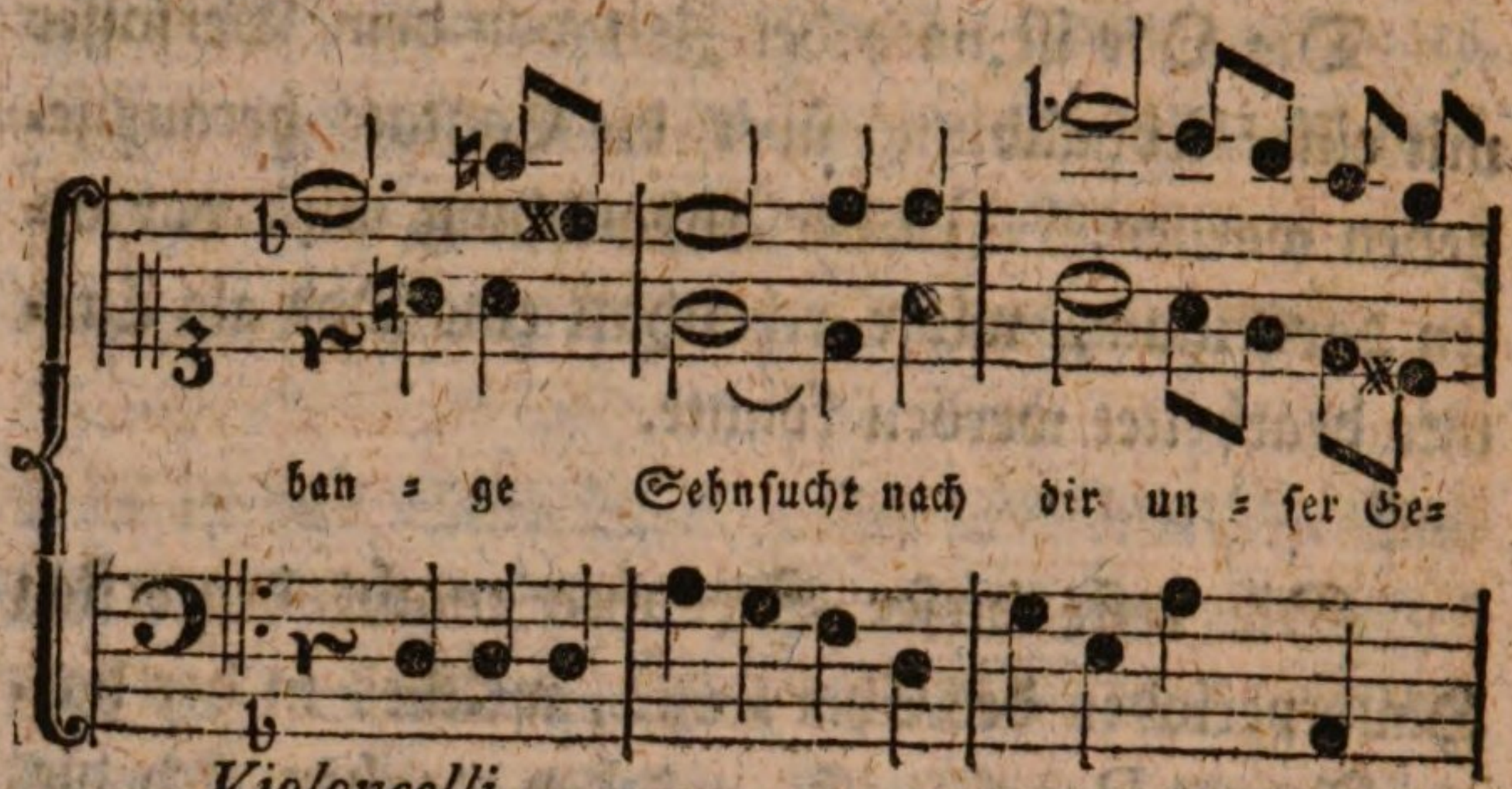
Das ist das Schlußchor einer als förmliche Cantate bearbeiteten Ode. Die zwey lezten Strophen aber gehören zwar zur Cantate, aber nicht zur Ode. Das ist also zu verstehn: Die Ode war der ersten Feier des Geburtstags unsrer Durchlauchtigsten Frau Erbprinzeßin gewidmet. Ich hatte sie schon ganz ausgearbeitet zur Composition erhalten, und die Ode endigte sich mit der ersten von den hier eingerückten drey Strophen. Während dem wurden der Durchlauchtigste Herr Erbprinz sehr gefährlich krank. Sie wurden wieder hergestellt, und man beschloß, zugleich mit dem Geburtstage der Gemahlin den öffentlichen Ausgang des Gemahls zu feiern. Diese Vereinigung beyder Feierlichkeiten mußte auch an der Cantate nicht verkannt werden. Der Verfasser der Ode, der Herr Magister Weismann, äusserte hierüber, daß diese Vereinigung höchst erwünscht sey, nur für seine Ode nicht, denn diese erlaube als ein vollständiges Ganzes keinen Zusaz. Dennoch versprach er einen Ausweg. So sind die zwey lezten von den drey hier eingerückten Strophen entsprungen.

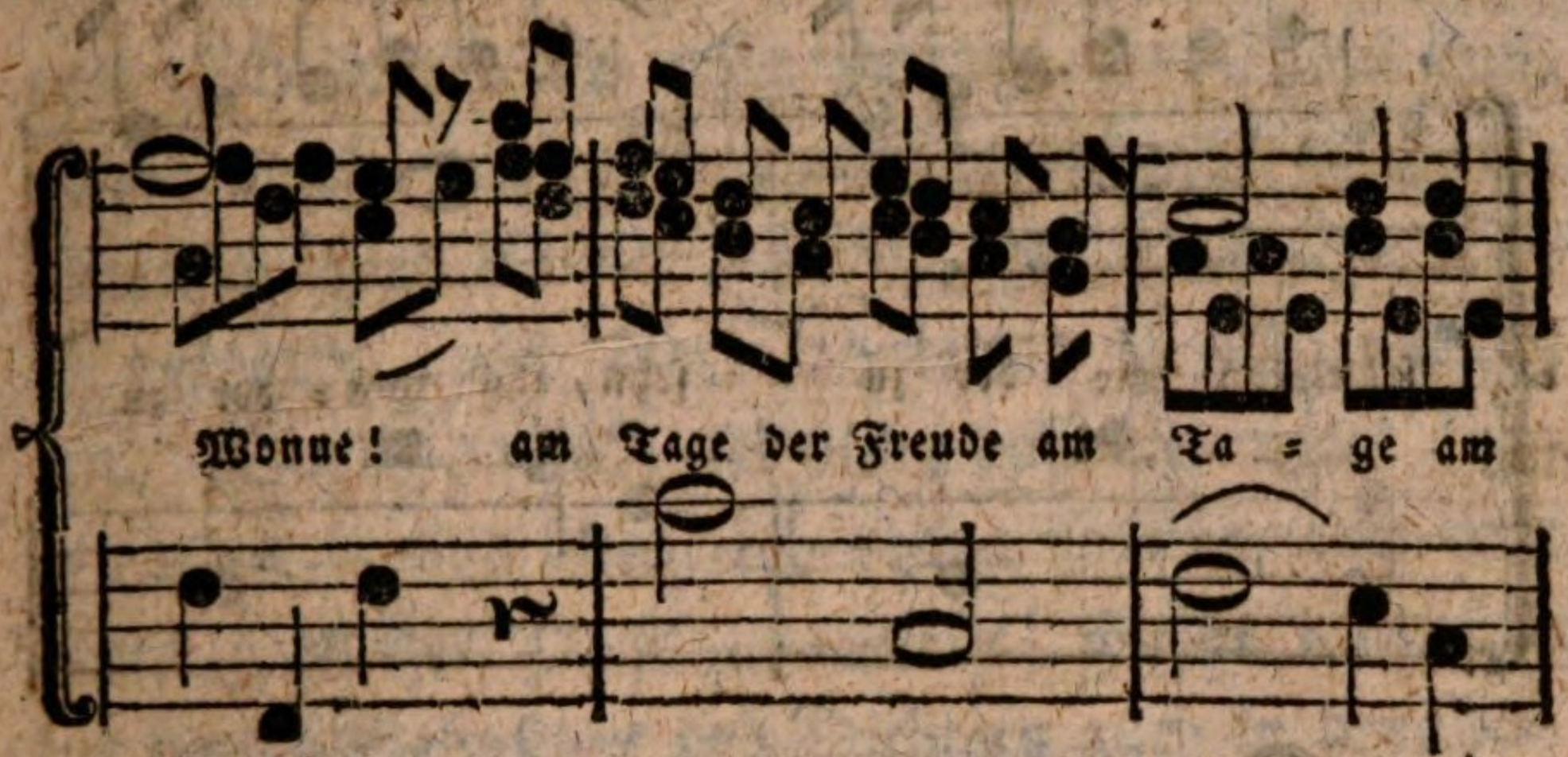
Die Ode ist nach der Zeit von dem Verfasser mit einer Abhandlung über die Cantate herausgegeben worden. In der Abhandlung wird vor allen dargethan, wie vortheilhaft eine Ode als Cantate bearbeitet werden könnte.

Die erste dieser Strophen macht den ersten Hauptperioden des Chors aus, welches in der harten Tonart D gesezt ist, und bey welchem sich dieser Periode wie gewöhnlich nach der Tonart der Quinte hinwendet und darinnen schließt. Nach dem Schluß in der Quinte führt ein kurzes Ritornell die Modulation wieder in den Hauptton zurück, und macht zur Vorbereitung zur zweyten, die hier als Beyspiel eingerückt ist, eine Fermate auf der Quinte. Ich will der Verbindung wegen die lezten Tacte dieses Ritornells mit hersetzen.

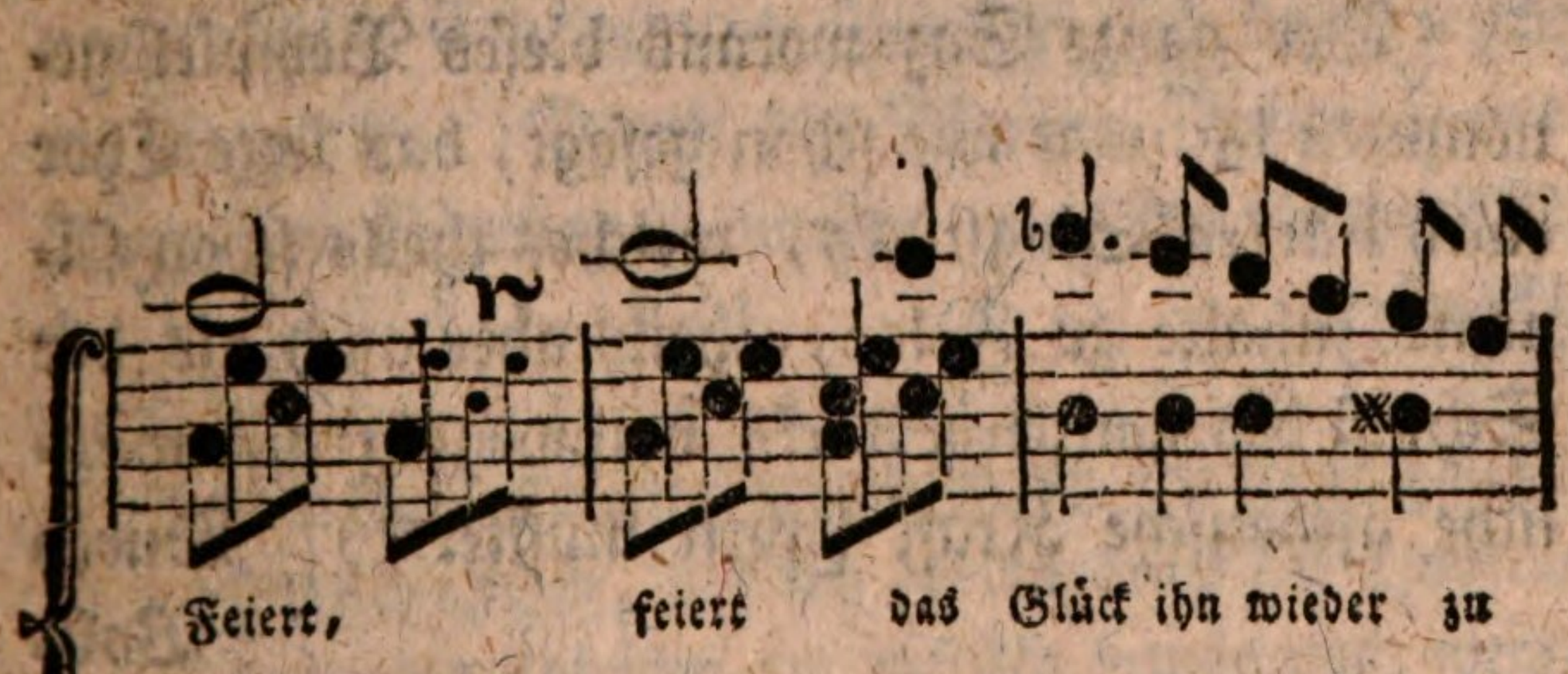
Alleg. moderato.



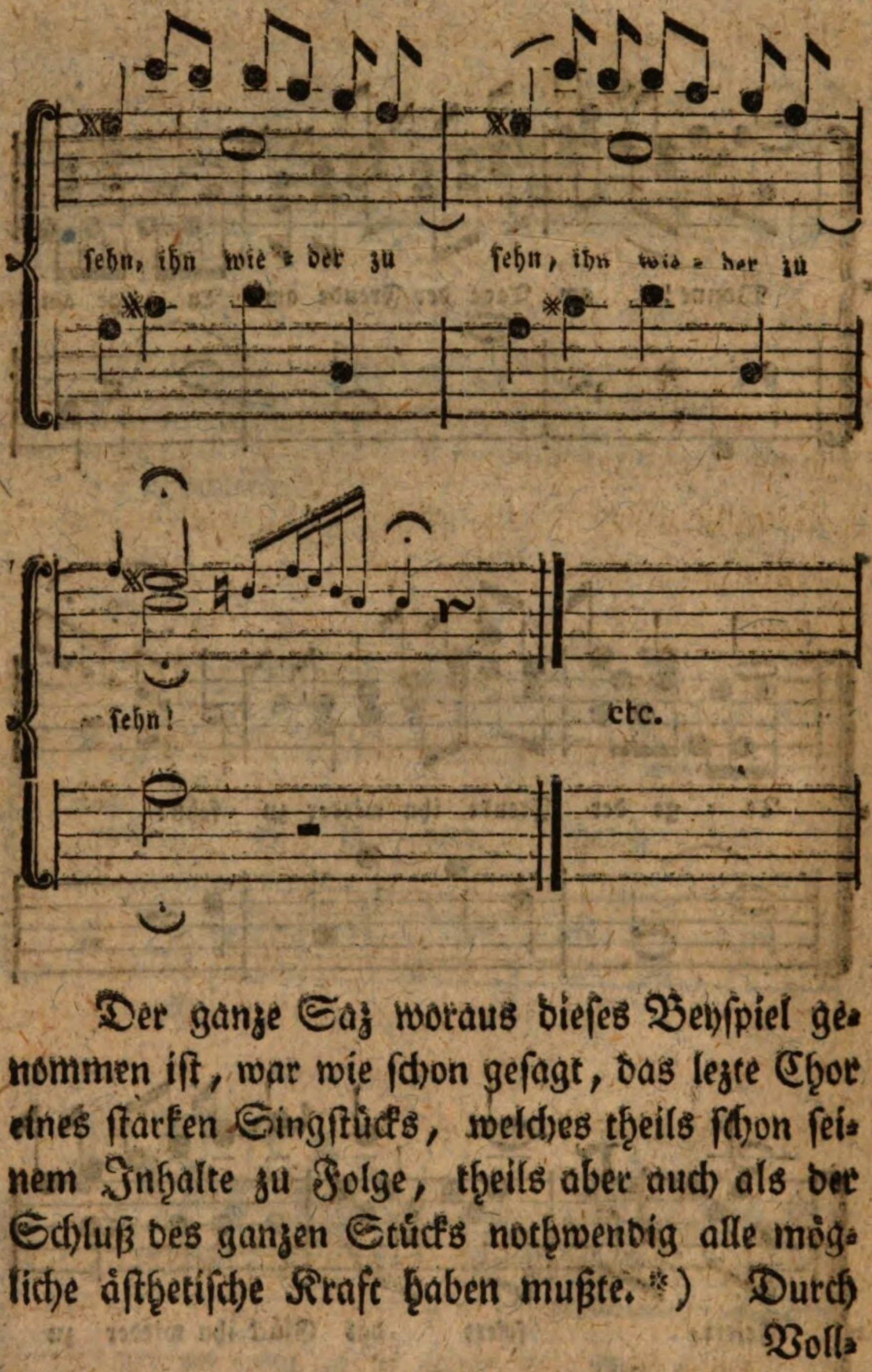

ban = ge Sehnsucht nach dir un = ser Ge=
Violoncelli.
liebter, sie ist — uns endlich sie
ist uns end = lich ge = stillt. Won = ne!


Wonne! am Tage der Freude am Ta = ge am

Ta = ge der Freude ihn wieder zu sehn!


Feiert, feiert das Glück ihn wieder zu

ten.



Der ganze Saz woraus dieses Beyspiel genommen ist, war wie schon gesagt, das lezte Chor eines starken Singstücks, welches theils schon seinem Inhalte zu Folge, theils aber auch als der Schluß des ganzen Stücks nothwendig alle mögliche ästhetische Kraft haben mußte. *) Durch Voll=

*) Auch bey kleinern Tonstücken bleibt es eine höchst wichtige Maxime, die grösste Stärke des Ausdrucks nicht eher anzuwenden, bis das Stück zum

Vollstimmigkeit und Stärke der Harmonie zeichnete sich schon der erste Periode des Chors aus, daher wurde bey der zweyten Strophe ein ganz entgegen geseztes Mittel gewählt, der Saz zum Solo gemacht, und die Modulation zu Hülfe gerufen. Durch das Mittel nun, daß die weiche Tonart ohne melodischen Uebergang sogleich mit dem Anfange dieses Periods eintritt, wurde nicht nur die bange Sehnsucht des Dichters auch in der Melodie nicht übergangen, sondern sie gab nun auch hauptsächlich Gelegenheit durch den unmittelbaren Eintritt der Tonart F dur, mit den Worten: Wonne! am Tage der Freude ꝛc. der Wendung des Dichters zu folgen. Und durch diese Wendung der Modulation bekommt der Saz eben das Bild, eben den Gang der Vorstellung, wodurch sich die Poesie in dieser Strophe in Rücksicht auf die vorher gehende auszeichnet; und Poesie und musikalische Einkleidung schließen sich desto fester an einander. Durch die Worte: Wonne! am Tage der Freude ꝛc. wurden nun die Herzen der

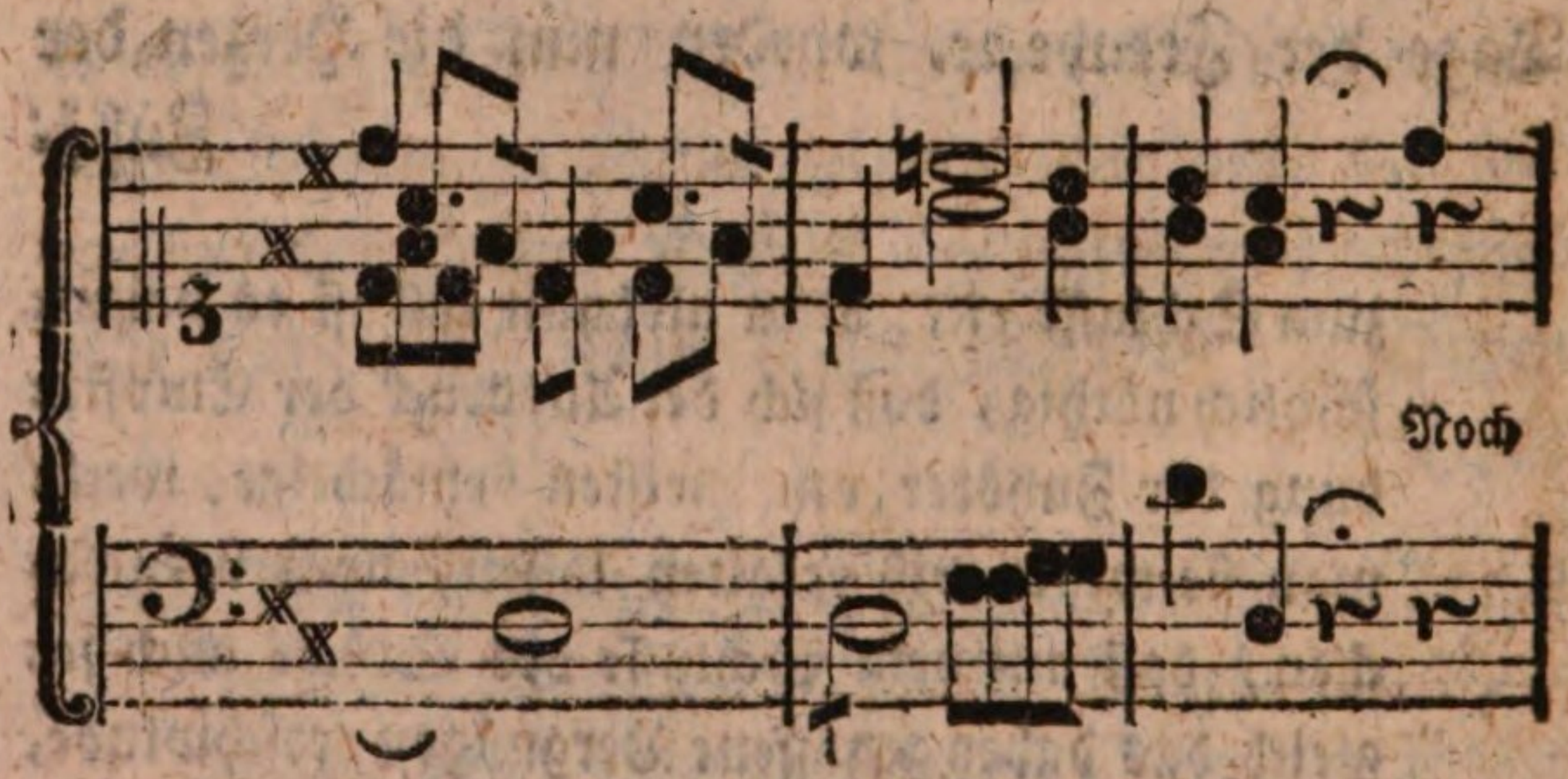
Zuhö-

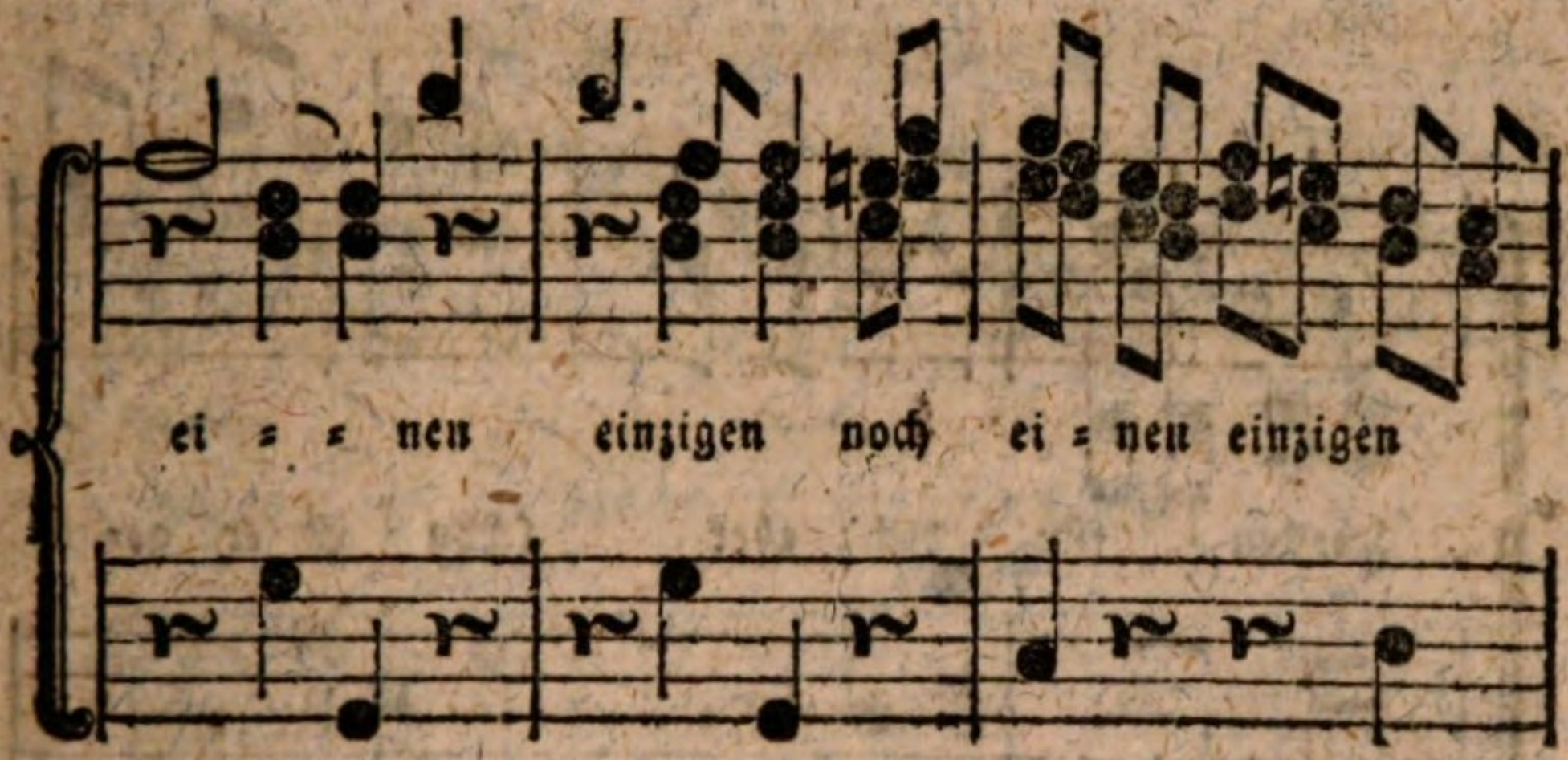
zum Schlusse eilt; denn alsdann erst ist es hauptsächlich nöthig, daß sich der Ausdruck der Empfindung der Zuhörer am meisten bemächtige, wenn man sie weder will erkalten lassen, noch verursachen, daß mit dem Schlusse des Stücks auch sogleich das dabey genossene Vergnügen verschwinde.

Zuhörer wieder zur Freude eingestimmt, und jezt erst war es schicklich, mit den Tönen der Freude, mit welchen die erste Strophe begleitet wurde, nun auch das ganze Chor in der wieder eintretenden Haupttonart mit mehrerer Ausführung singen zu lassen:

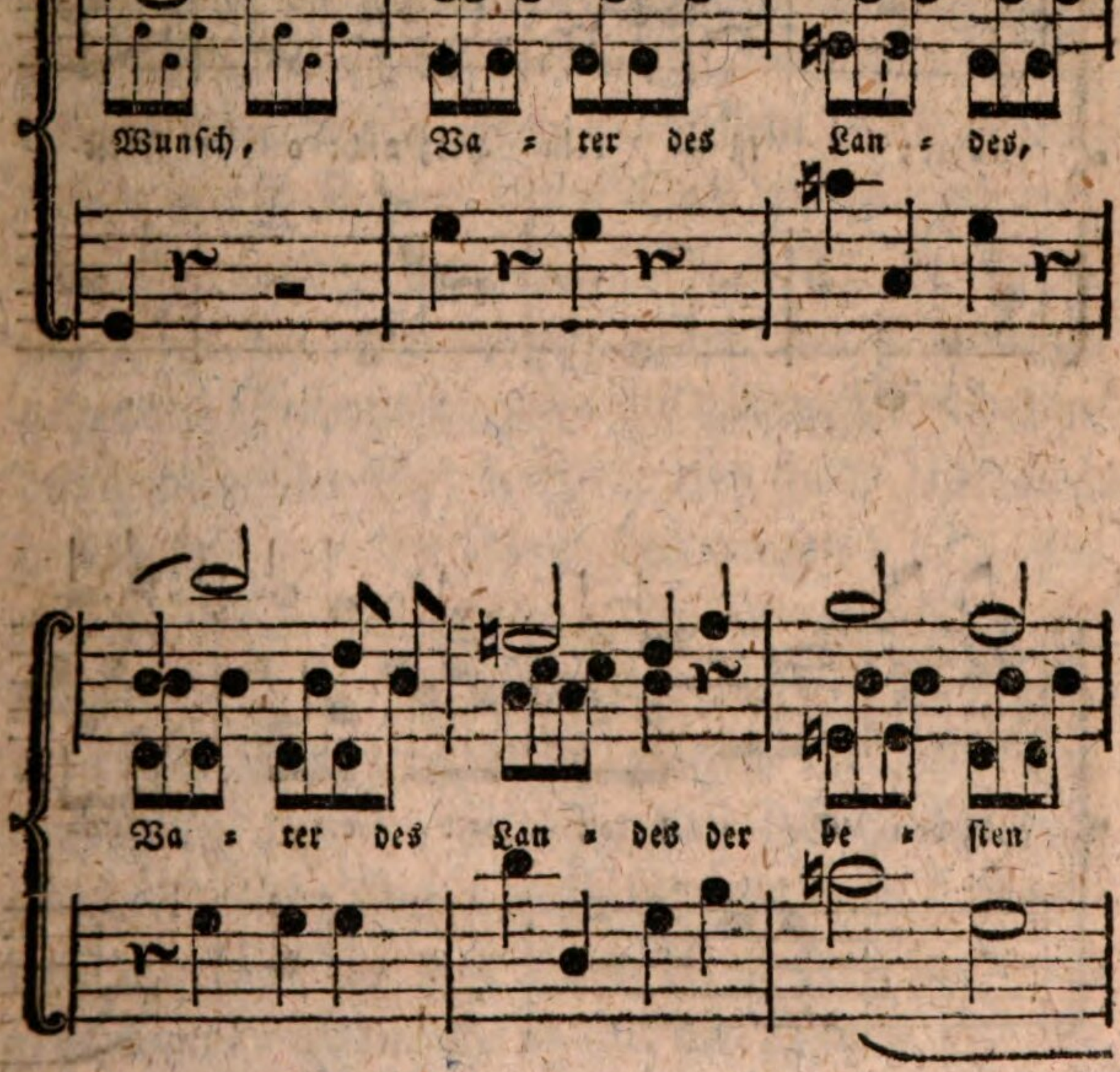
— — Wonne! am Tage
Der Freude ihn wieder zu sehn!
Feiert, feiert das Glück ihn wieder zu sehn!

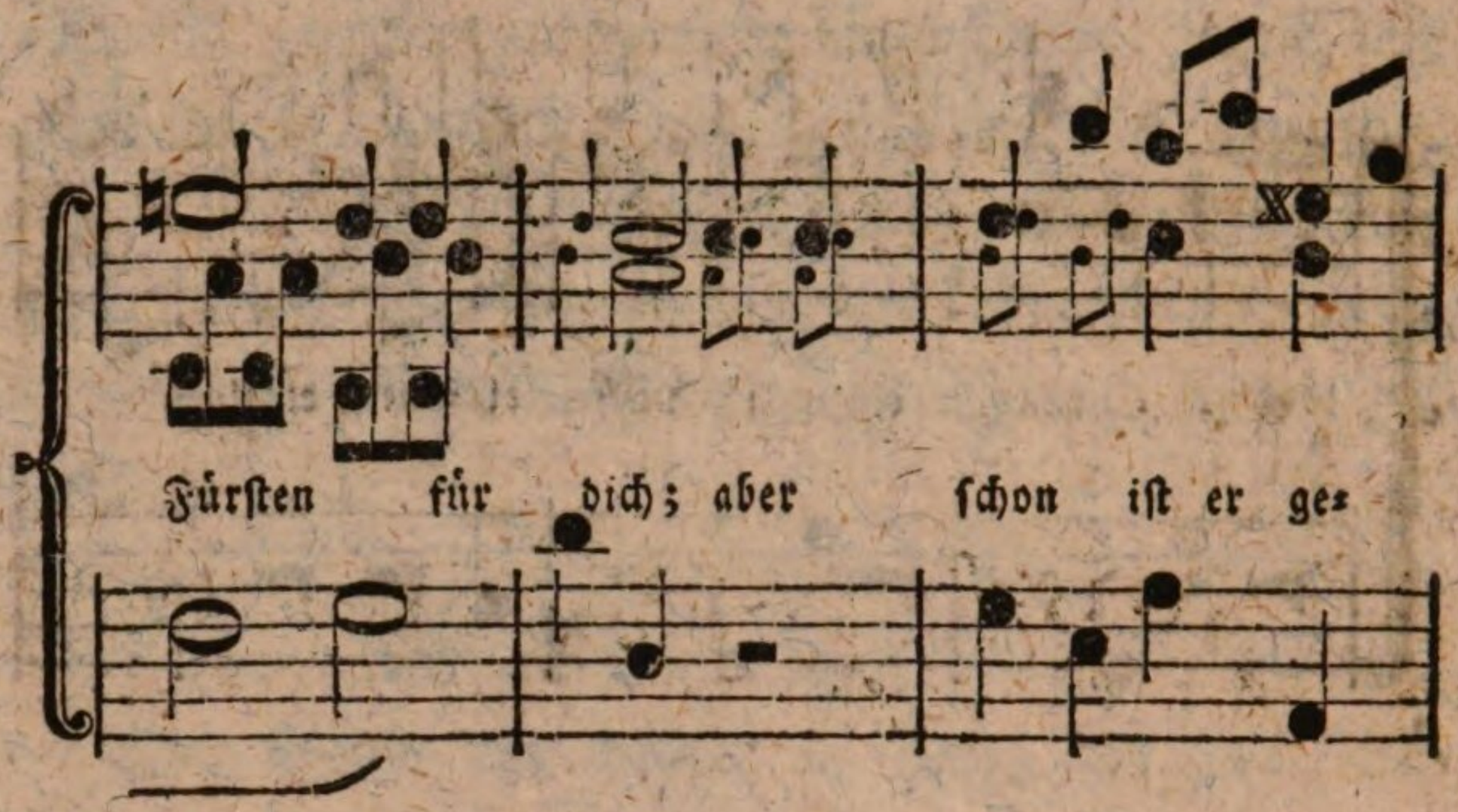
Dieser Periode des wieder eintretenden Chors schließt nun in der Haupttonart, und ein kurzes darauf folgendes Ritornell macht am Ende desselben die Einleitung zum Eintritte der Tonart der Quarte, mit welcher die lezte Strophe anhebt, die für uns anjezt das zweyte Beyspiel enthalten soll. Ich will der Verbindung wegen wieder einige Tacte des Ritornells mit hersetzen.



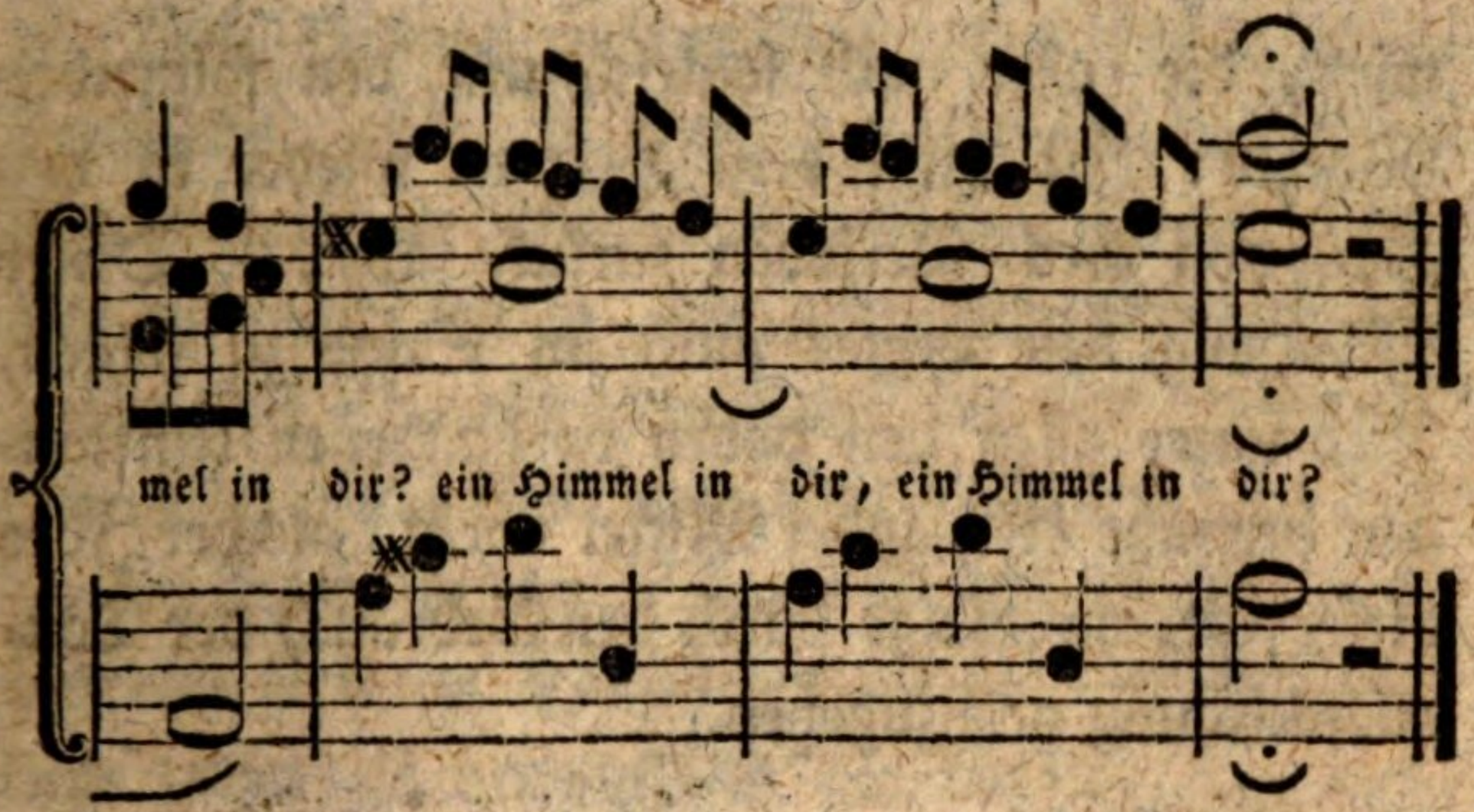

ei = = nen einzigen noch ei = nen einzigen

Wunsch, Va = ter des Lan = des,


Va = ter des Lan = des der be = sten


Fürsten für dich; aber schon ist er ge=

währt; ist — dein Herz nicht o Fürst
ganz von Se = ligkeit voll ein Him=



Das, was in Ansehung der Tonausweichung bey diesem Beyspiele zu bemerken ist, betrifft eigentlich die Modulation des Satzes über den Worten: Aber schon ist er gewährt, und den sogleich darauf folgenden Rückgang derselben in die Haupttonart des Perioden. Als Solo wurde diese lezte Strophe wieder deswegen behandelt, damit sie sich theils als einen für sich, und mit der vorhergehenden Strophe nicht in der genauesten Verbindung stehenden Saz auszeichnete, theils aber auch deswegen, um der Form des ganzen Chors eine gewisse Uebereinstimmung der Hauptperioden zu geben.

Die Wendung dieser ganzen Strophe ist in der Musik dadurch befolgt, daß sowohl der Saz in einer neuen Tonart anfängt, als auch dadurch, daß mit den Worten, schon ist er gewährt, eine geschwinde Ausweichung in die Quinte gemacht

wird, die aber auch sogleich mit den folgenden Worten: Ist nicht dein Herz ꝛc. wieder in den Hauptton des Perioden zurücke geht. Dieser Wendung des Textes auch im Satze zu folgen, blieb unter allen den dabey vorhandenen Umständen beynahe kein ander Mittel übrig, als der Idee dieser Gedankenfolge durch den Gebrauch der Tonausweichung nachzugehen.

Daß sich gegen das Ende dieses Beyspiels die Modulation wieder nach der Haupttonart des ganzen Chors hinwendet, gehört zum mechanischen Theile der Tonausweichung, und war deswegen nöthig, damit diese lezte Strophe mit den eigentlichen musikalischen Hauptsätzen des Chors als Schlußperiode in der Haupttonart wiederholt werden konnte.

Ich habe diese Beyspiele deswegen weitläuftig zergliedert, um dem angehenden Tonsetzer theils zu zeigen, wie viel oft die Tonausweichung bey der Darstellung des Ganges der Empfindungen thun muß, theils aber auch, um ihm ein Beyspiel zu geben, wie er bey dem Studio der Partituren sowohl den Wendungen der Modulation, und den Ursachen derselben, als auch überhaupt der ganzen Ausführung eines Satzes gleichsam nur Schritt vor Schritt nachfolgen muß, wenn für ihn dieses Studium nuzbar seyn soll.

Ich

Ich komme zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Theils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch eben keinen Grund wider die Form unserer Sätze, sowohl in den gröfsern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermuthlich die Ursache, warum viele große Meister z. B. ihre Arien beynahe alle nach einer und eben derselben Form gearbeitet haben. Es ist aber auch eben so wenig zu leugnen, daß durch den steten Gebrauch einer und eben derselben Form oft vieles von der Schönheit eines Satzes verlohren gehen kann. Wenn man z. B. so viele Arien, nach einerley Form gearbeitet, gehört hat, so prägt sich endlich diese Form dem Gefühle so stark ein, daß man gemeiniglich schon bey der Anhörung des ersten Perioden derselben, mit Gewißheit bestimmen kann, wohin die Modulation geführt wird, und welchen Hauptgedanken man an diesem oder jenem Orte wieder zu hören bekommen wird; und dadurch muß nothwendig, wenn keine besondere Wendung des Tonsetzers die Form belebt, der Saz verliehren. Wie unleidlich ist es z. B. nicht, wenn man bey einer so großen Menge Arien, die in der harten Tonart gesezt sind, den zweyten Theil derselben allemal in der weichen

Tonart der Sexte anfangen hört! Jedoch diesen abgenuzten Uebergang des zweyten Theils der Arie in die Tonart der Sexte vermeidet man ohnedies seit einiger Zeit in der modernen Sezart.

Allein wie muß man sich bey der Ausführung seiner Sätze in Ansehung der Form verhalten? Ist es besser alles nach der gewöhnlichen Form zu arbeiten, oder ist es besser, wenn man bey der Ausführung auf neue Formen bedacht ist? Im ersten Falle würde man dem Genie unnöthige Fesseln anlegen, und es zwingen, manche schöne Wendung, die es hervorbringt, unbenuzt zu lassen, oder durch die Form zu verderben; und im zweyten Falle möchte vielleicht zu viel Unsinn zum Vorschein kommen, wenn man ohne besondere Ursach zu haben, auf neue Formen bedacht seyn wollte; denn wie oft würde nicht der Fall eintreten, daß man über der Form das Wesentliche der Kunst aus den Augen setzen, und bey der gebildeten neuen Form mehr verliehren als gewinnen würde. Am besten ist es daher, man wählet einen vernünftigen Mittelweg. Bearbeitet man einen Saz, dessen Inhalt in der gewöhnlichen Form schon ästhetische Kraft genug besizt, oder findet man schöne Wendungen bey der Ausführung, die der gangbaren Form entsprechen, warum sollte man da auf eine Abänderung der gewöhnlichen Form bedacht seyn? Hat man aber einen Text zu bearbeiten, der eine

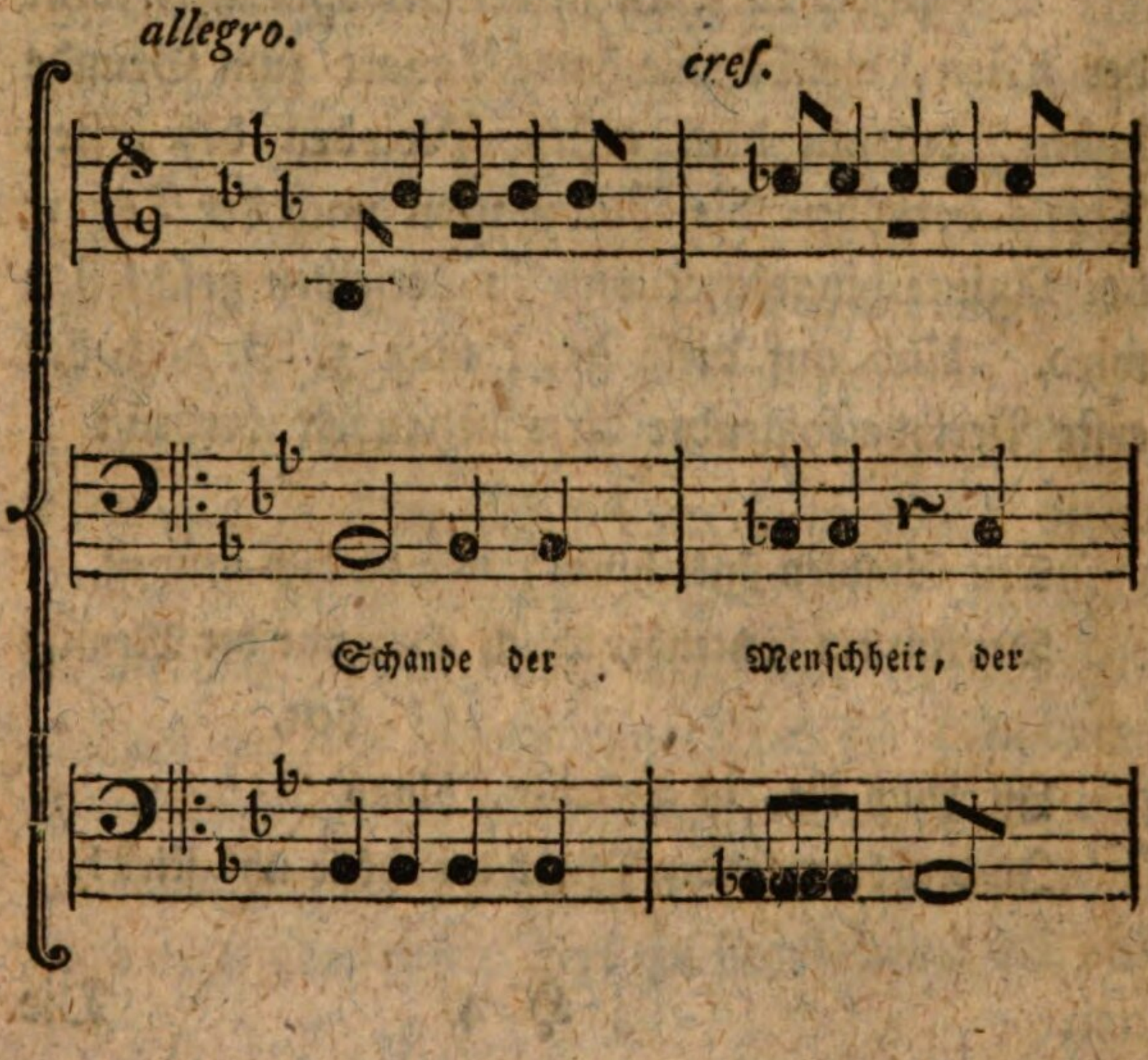
ganz

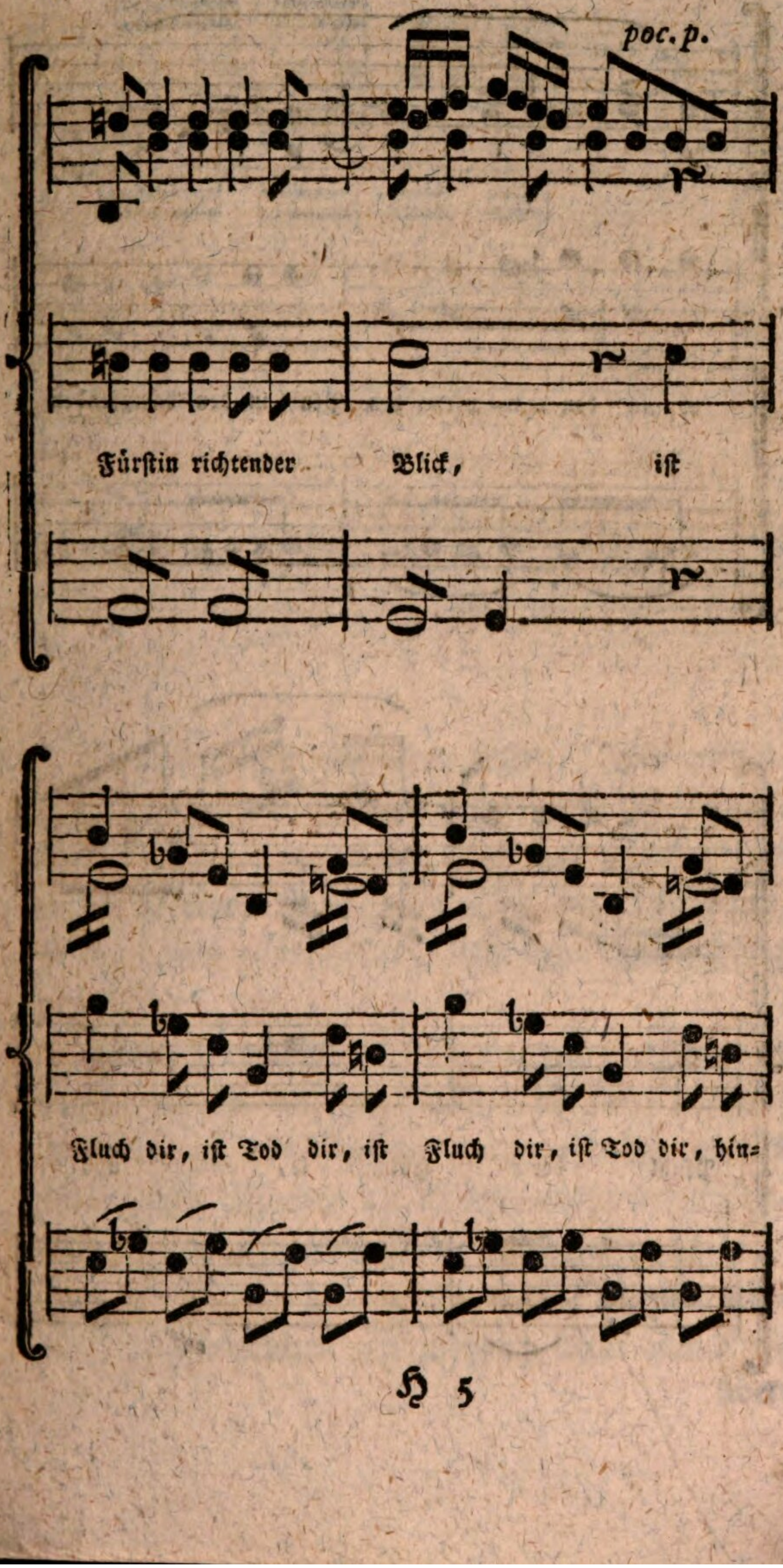
ganz eigne Form und ungewöhnliche Wendung erfordert, wie z. B. das vorhin beschriebene Chor; oder findet man gleichsam von ohngefähr (und dieses kann auch bey blosen Instrumentalsätzen geschehen) eine schöne Wendung, welche eine Abänderung des Gewöhnlichen in der Form nöthig macht, so binde man sich nicht ängstlich an die bekannte Form, sondern man bilde sie so, wie es der Saz den man bearbeitet, erfordert, wenn man versichert ist, daß man eine wirkliche Vervollkommung des Satzes bewürken kann, und wenn dabey im Ganzen kein anderer zufälliger Uebelstand zum Vorschein kommt.

So gehört es z. B. zu der gewöhnlichen Form der Arien, welche eine harte Tonart zum Grunde haben, daß in dem ersten Perioden des ersten Theils derselben die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet und in derselben geschlossen wird. Und auf diese Art konnte z. B. auch der erste Periode folgender Arie behandelt werden:

Mit Grausen sinke hinab, wie du dich nennest,
Der Fürstin richtender Blick, Schande der Menschheit,
Ist Fluch dir, ist Tod dir, hinab
In den dampfenden Pfuhl der Hölle und stirb!

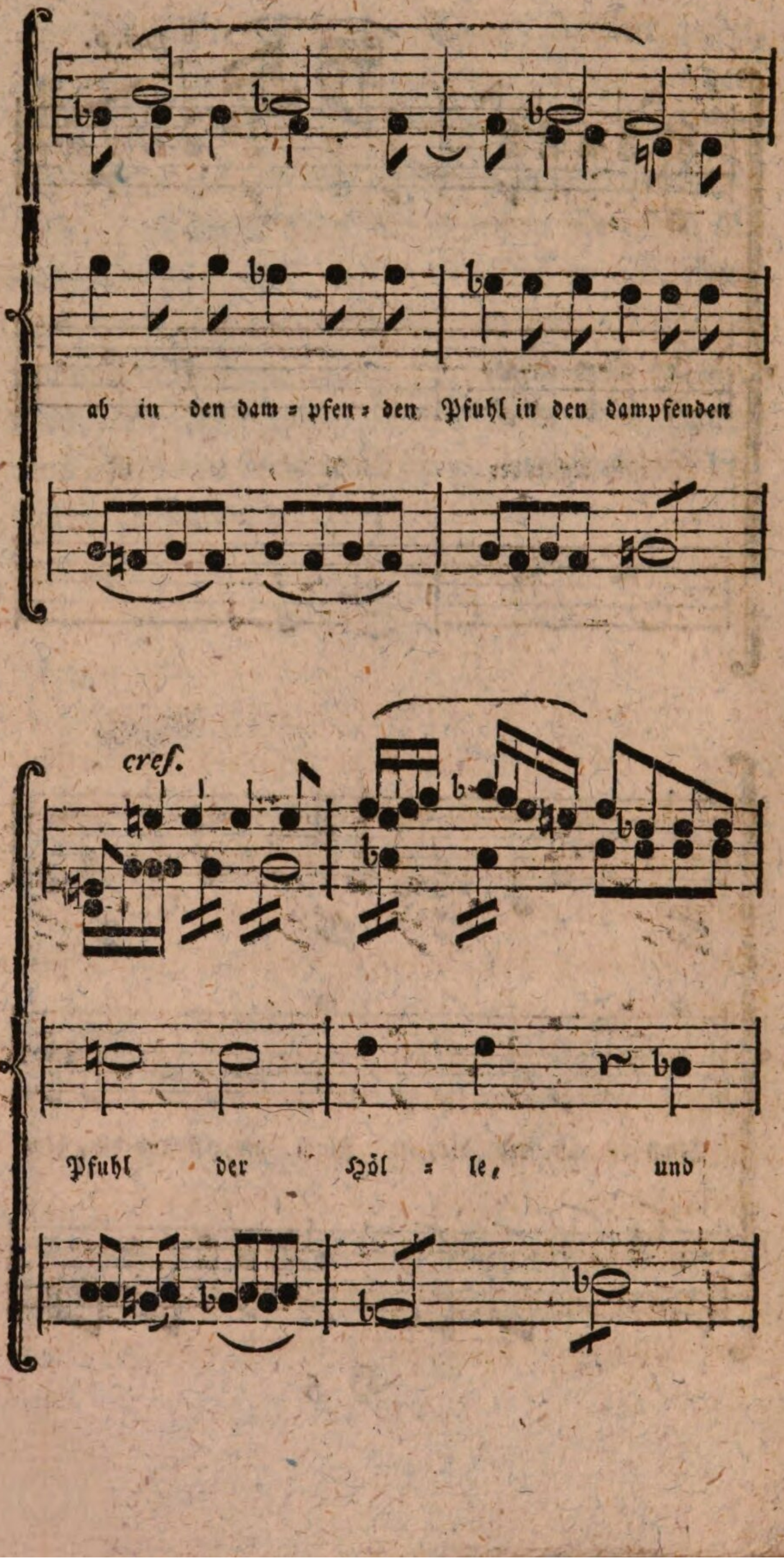
Die Arie ist in der Tonart Es dur gesezt, und sollte also der Gewohnheit zu Folge mit dem ersten Perioden in der Tonart B dur schließen. Weil ich aber bey der Ausführung dieses Satzes fand, daß der Schluß dieses ersten Perioden mit den Worten, und stirb! eine bessere Würkung thun würde, wenn er in einer an diesem Orte ungewöhnlichen Tonart geschähe, so bediente ich mich dabey des Ueberganges in die Quarte des Haupttons, um mit diesen Worten, und stirb! in derselben zu schließen; z. B.

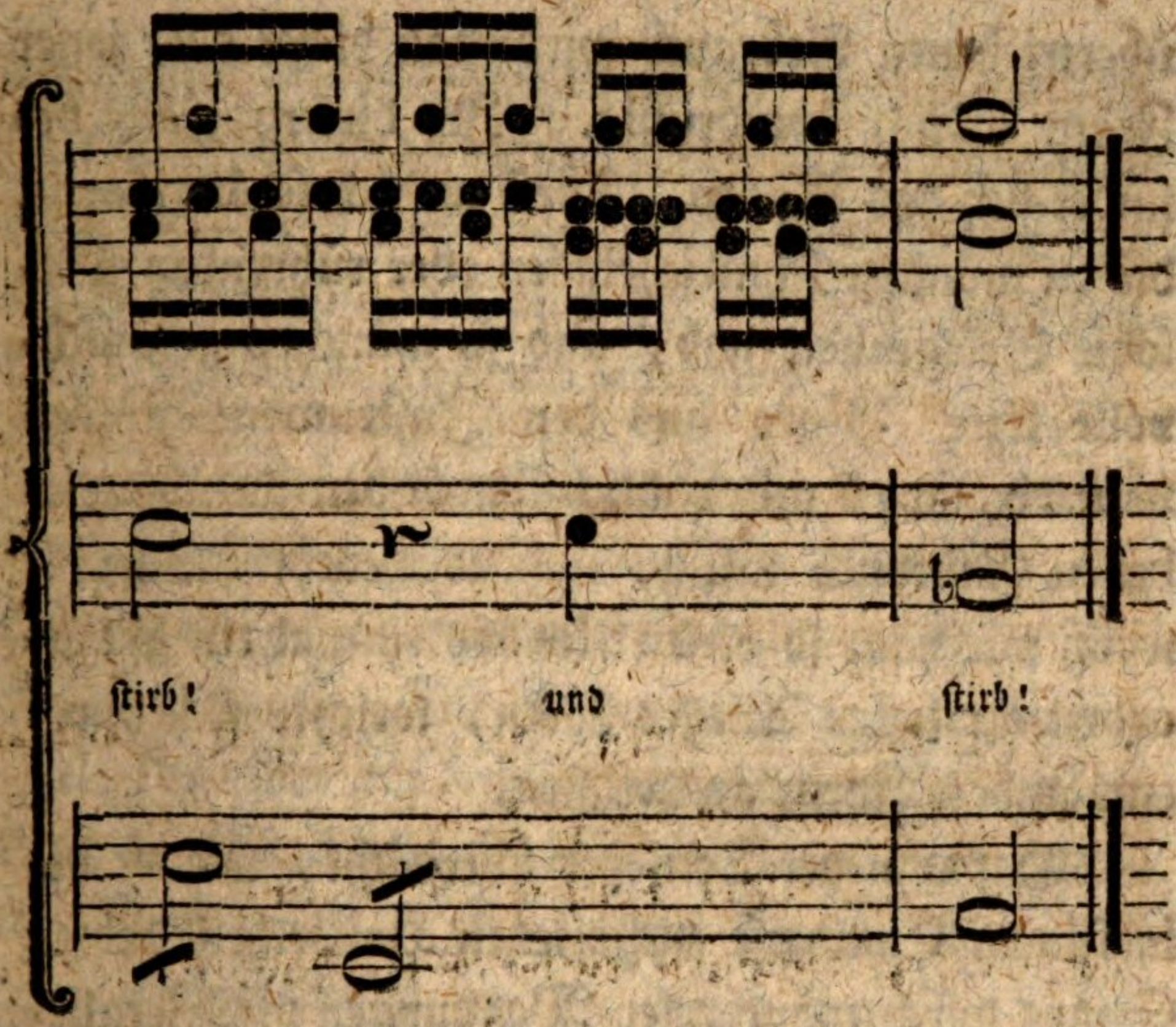




Fürstin richtender Blick, ist

Fluch dir, ist Tod dir, ist Fluch dir, ist Tod dir, hin=


ab in den dam = pfen = den Pfuhl in den dampfenden
cresc.
Pfuhl der Höl = le, und



Durch diese in den drey lezten Tacten enthaltene Ausweichung in die Quarte, wird die Erwartung des Ohres getäuscht, und der Schluß des ganzen Perioden bekommt zugleich eine Wendung, die der dabey zum Grunde liegenden Empfindung entspricht.

Eben so willkührlich ist nun auch die Form in Absicht auf die Anzahl, auf den Umfang und auf die Stellung der Perioden, wenn dabey anders hinlängliche Ursachen der Abänderung der gewöhnlichen Form vorhanden sind. Uebrigens ist, wie schon gesagt, an den gewöhnlichen Formen unserer Tonstücke nichts auszusetzen; denn nur durch

über-

übertriebenen Gebrauch wird man dieser oder jener Form endlich überdrüßig. In diesem Falle befindet sich das Rondo. Diese an sich schöne Form, die zu mancher schmeichelnden oder rührenden Melodie Gelegenheit gab, und so manches geräuschvolle lezte Allegro aus den Instrumentalstücken vertrieb, wird nun endlich durch den zu übertriebenen Gebrauch lästig, und es deucht uns wohl, wenn wir nach so vielen Rondos einmal ein gut gearbeiteres leztes Allegro hören, welches sich durch eine andere Form auszeichnet.

Hat nun der Tonsezer überdacht, wie er die in seinem Entwurfe enthaltenen Hauptheile seines Satzes durch mancherley Wendungen und Zergliederungen, und zwar in verschiedenen Perioden vortragen will; hat er zugleich die, bey der auf diese Art entstandenen ganzen Folge der Hauptmelodie sich hier und da auszeichnende harmonische Züge, oder den sich auszeichnenden Inhalt der Nebenstimmen festgesezt, und alles dieses nebst der ganzen Folge der Grundstimme zu Papiere gebracht oder seine Partitur angefangen, so hat er nun zur Vollendung seines Satzes noch die Ausarbeitung nöthig. Diese besteht nun darinne, daß er theils diejenigen Stimmen, deren Inhalt hin und wieder schon bestimmt, und bey der Ausführung schon in der Partitur angezeigt worden ist, vollende; theils aber auch, daß er alle übrige Stimmen, welche

die

die Hauptstimme begleiten sollen, und deren Inhalt oder Tonfolge durchgehends noch unbestimmt ist, sowohl der mit dem Basse zum Grunde gelegten Harmonie, als auch der im Satze herrschenden Empfindung gemäs ausarbeite.

Zu dem mechanischen Theile der Ausarbeitung hat der angehende Tonsetzer schon durch die Uebungen des Contrapunctes die ihm nöthige Fertigkeit erlangt. Die Anwendung dieser erlangten Fertigkeit aber auf den Character und auf die Würkung der Tonstücke ist die Sache eines gut gebildeten Geschmacks. Es kommt bey der Ausarbeitung hauptsächlich auf die durch den Saz zu erweckende Empfindung, und auf verschiedene zufällige Umstände an. Unter diese zufällige Umstände gehört hauptsächlich

1) die Art des Tonstücks selbst. So wird z. B. die Sinfonie bey der Ausarbeitung anders behandelt, als die Arie; und beyde wieder anders als das Chor, u. s. w.

2) Der Ort wo ein Tonstück aufgeführt wird. Ein Stück, welches in einem Zimmer aufgeführt wird, z. B. ein Concert, verträgt mehr und genauere Ausarbeitung als ein Stück, welches in einem sehr großen Saale oder wohl gar im Freyen aufgeführt werden soll.

3) Die

3) Die mehrere oder wenigere Besetzung der Stimmen. Ein Tonstück bey welchem die Stimmen sehr zahlreich besezt werden sollen, darf, wenn es gute Würkung thun soll, nicht so vollkommen ausgearbeitet werden, als wenn es nur von wenigen Tonkünstlern vorgetragen wird. Und was dergleichen zufällige Umstände mehr sind.

Das wesentlichste Stück aber worauf der Tonsezer bey der Ausarbeitung der Tonstücke überhaupt zu sehen hat, ist die in einem jeden Satze herrschende Empfindung, und die Art, wie er sie in seinen Zuhörern zu erwecken sucht. Dieses muß hauptsächlich bestimmen, ob der Saz viel oder wenig Ausarbeitung verträgt; ob er die Harmonie in ihrer völligen Stärke brauchen, oder nur die Hauptintervalle der Accorde anwenden muß; ob er den Nebenstimmen bloße harmonische Noten anschlagen lassen, oder sie, mit Figuren und metrischen Formeln verziert, sich bewegen lassen kann; u. s. w. Aber auch in diesem lezten Falle, wenn die vorhandene Empfindung eine rauschende oder eine sanft sich bewegende Begleitung verträgt, muß man sich hüten der Sache zu viel zu thun, zumal wenn diese Bewegung dieser oder jener Stimme nicht mit zur Anlage des Satzes gehörte, das heißt, wenn man nicht die Absicht hat, gleichsam einen Theil

der

der Empfindung damit zu erregen; sondern blos harmonisch zu unterstützen.

„Dieser Theil der Kunst„ (nemlich die Ausarbeitung, sagt Sulzer) „hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrücken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben.„

Besonders muß man sich da, wo die Empfindungen auf einen hohen Grad ihrer Aeusserung steigen, vor allzustarker Ausarbeitung und besonders vor harmonischen Künsteleyen hüten; denn derjenige Tonsetzer, der bey solchen Gelegenheiten auf harmonische Künste, auf Nachahmungen in verschiedenen Intervallen und dergleichen Schnörkeleyen ausgehet, der besizt noch nicht Enthaltsamkeit genug, kleine zufällige Schönheiten der hohen Absicht seiner Kunst aufzuopfern.

Nun sind wir im Stande einzusehen, wie ein Tonstück beschaffen seyn muß, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll. Die erste und vorzüglichste Eigenschaft eines Tonstückes ist diese, daß es

Ausdruck einer bestimmten Empfindung sey. „Der „richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen „(sagt Sulzer in dem Artikel Ausdruck) ist das „vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst „eines vollkommenen Tonstückes. Ein solches „Werk, das blos unsere Einbildungskraft mit „einer Reihe harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäftigen, gleicht einem von der „untergehenden Sonne schön bemalten Himmel. „Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben „ergözt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Gesange, ausser „der vollkommenen Fortströmung der Töne, eine „Sprache, die uns die Aeusserungen eines fühlenden Herzens verräth, so dienet die angenehme „Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichsam zu „einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruck des Gesanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie sammelt alle unsre Aufmerksamkeit, reizet das Ohr, „sich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven „der Seele angreift, zu überlassen. Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie „blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird „sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket.„

Allein

Allein wodurch erkennen wir, wenn wir die Beschaffenheit eines Tonstückes beurtheilen wollen, ob es Ausdruck einer bestimmten Empfindung sey oder nicht? Dieses zu bestimmen sind keine äusserlichen Kennzeichen vorhanden. Nur Geschmack und Kunstgefühl kann das Daseyn oder den Mangel des Ausdruckes der Empfindungen beurtheilen, und nur vermittelst der Würkung, die das Tonstück auf uns macht, können wir hierüber urtheilen; denn das Tonstück hat mehr oder weniger Ausdruck einer bestimmten Empfindung, wenn es die Eigenschaft hat diese Empfindung in einem stärkern oder schwächern Grade in uns zu erwecken. Man siehet also schon von selbst, daß die Natur der Sache es nicht erlaubt, uns nach andern Hülfsmitteln umzusehen, nach welchen wir den Mangel oder das Daseyn des Ausdrucks dieser oder jener Empfindung beurtheilen könnten, denn die Entscheidung der Frage gehört blos allein für den Richterstuhl des Gefühls.

Es ist aber noch nicht genug, daß ein Tonstück diese oder jene bestimmte Empfindung erwecke; es ist nicht genug, daß gleichsam der Nerve dieser Empfindung nur gerührt werde; nein! Wenn uns die Empfindung zum Vergnügen werden soll, so muß die Rührung dieses Nerven anhaltend, und

zwar in verschiedener Stärke und Schwäche anhaltend seyn, das ist, die Empfindung muß in verschiedenen Modificationen dargestellt seyn. Es ist der Natur unserer Empfindungen gemäß, daß sie durch die verschiedene Darstellung ihrer Ursachen sich bald stärker bald schwächer äussern; daß sie sich gleichsam in einem Zirkel bewegen, oder von demjenigen Puncte, wo eigentlich die Empfindung concentrirt ist, ausgehen, und sich vermittelst solcher Ideen, die auf das genaueste mit ihren Ursachen und Würkungen verbunden sind, so fortbewegen, daß sie immer wieder auf den ersten Punct zurücke kehren. Auf einer und eben derselben Stufe der Stärke oder Schwäche stehen bleibend, läßt sich die Fortdauer der erweckten Empfindung nicht wohl denken. Sollen sie fortdauern, so müssen sie gleichsam durch die Vorstellung immer neue Nahrung erhalten. Es muß ein solcher Zufluß der Ideen da seyn, welcher uns für die angenehmen Empfindungen immer neuen Reiz, und gegen die unangenehmen immer mehr Abneigung ertheilt. Wenn wir uns z. B. den Genuß eines uns bevorstehenden Vergnügens vorstellen, wenn uns die Fantasie dieses Vergnügen schon im voraus schmekken läßt; aus wie vielen Gesichtspuncten stellen wir uns alsdenn dasselbe vor! Alle mögliche, in einigem Verhältnisse damit stehende Nüançen bringen

gen

gen wir mit dem zu erwartenden Genusse desselben in Verbindung; bald gereicht uns diese, bald jene Seite der Sache zu größerm Vergnügen, u. s. w. Kurz die Empfindung wird dadurch fortdauernd, daß wir sie uns in mehrern Verhältnissen denken.

Eben so muß nun auch die durch ein Tonstück in uns erweckte Empfindung unterhalten werden, wenn uns die Erweckung derselben zum Vergnügen gereichen soll. Und dieses kann durch weiter nichts geschehen, als dadurch, daß die in der Anlage des Tonstücks erfundenen Hauptgedanken desselben, welche eigentlich den Ausdruck der Empfindung enthalten, durch ihnen untergeordnete Gedanken, in verschiedene Wendungen gebracht worden sind; dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seine Mannigfaltigkeit, und diese ist die zweyte Haupteigenschaft der Producte der Tonkunst, durch welche Empfindungen erweckt und unterhalten werden sollen.

Der angehende Tonsetzer muß sich hüten, sich von der Mannigfaltigkeit der Theile eines Tonstückes einen falschen Begriff zu machen. Er darf nicht glauben als komme es dabey auf die Zusammenraffung vieler Gedanken an; nicht die Vielheit der Hauptheile, nicht die Vielheit der in den-

selben enthaltenen Figuren der Noten machen die Mannigfaltigkeit eines Tonstücks aus. Nein! wenige Hauptgedanken, in denen überdies noch die Figuren der Noten einander ähnlich sind, können, wenn sie in verschiedene Wendungen gebracht worden sind, die zur Unterhaltung der Empfindung nöthige Mannigfaltigkeit des Tonstückes enthalten; denn es kömmt hierbey nicht sowohl auf die Menge der Hauptttheile, sondern vielmehr darauf an, daß die vorhandenen Hauptttheile in einer mehrmals abgeänderten Verbindung zum Vorschein kommen. Der mit Genie und Geschmack arbeitende Tonsetzer weiß die wenigen Hauptgedanken seines Satzes durch mehrere diesen untergeordnete, und genau damit zusammen hangende Gedanken so zu verbinden, daß die Empfindung immer neuen Reiz zu ihrer Fortdauer bekömmt.

Nicht nur die Hauptgedanken eines Tonstücks, sondern auch die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken müssen aber auch so beschaffen seyn, daß sie zusammen verbunden ein schönes Ganzes ausmachen, bey welchem jeder Theil nicht allein der Absicht des Ganzen entspricht, sondern auch in Ansehung der Verbindung mit den übrigen keinen Widerspruch enthält. Es dürfen keine Theile vorhanden seyn, die uns von der Vor-

stellung der Hauptsache, oder von der zu erwecken-
den und zu unterhaltenden Empfindung abführen.
Alle Hauptttheile müssen einen und eben denselben
Zweck haben, und die damit in Verbindung ge-
brachten Nebengedanken müssen die Eigenschaft
haben, jene aus einem immer neuen Gesichts-
puncte zu zeigen; dieses erfordert die Einheit, als
die dritte Haupteigenschaft eines Tonstückes, wel-
ches die Absicht der Kunst erreichen soll. Denn
sobald uns Gedanken zum Gehöre kommen, die
mit der zu schildernden Empfindung nicht in der
nächsten Verbindung stehen, die nicht so beschaf-
fen sind, daß sie uns immer wieder auf die Haupt-
gedanken führen, so wird die Vorstellung auf solche
Ideen geleitet, die mit der vorhandenen Empfin-
dung nichts gemein haben, und die Empfindung
selbst, anstatt auf eine angenehme Art unterhal-
ten zu werden, wird entweder zu sehr geschwächt,
oder sinkt gar wieder unvermerkt in ihren vorigen
Schlummer zurück.

Wenn die harmonischen oder melodischen Re-
geln der Kunst in einem Tonstücke vernachläßigt
sind, wenn z. B. die Dissonanzen gar nicht, oder
ihrer Natur zuwider aufgelöset worden sind, oder
wenn die rythmische Beschaffenheit eines Gedan-
kens der rythmischen Beschaffenheit des vorher ge-

henden oder nachfolgenden Gedankens nicht entspricht, u. s. w. so wird das Ohr beleidigt, und der Erweckung und Unterhaltung der Empfindungen werden Hindernisse in den Weg gelegt, und also die Absicht der Kunst nicht vollkommen erreicht; daher bestehet die vierte und lezte Haupteigenschaft eines Tonstückes in der Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst.

Zweyte Abtheilung.

Von den

mechanischen Regeln der Melodie.

Zweyte Abtheilung.

Von der Art wie die Melodie in Rücksicht der mechanischen Regeln verbunden wird.

Erster Abschnitt.

Von der Modulation.

Die melodische Folge der Töne in Absicht auf den Sitz und Gebrauch der beyden, zu einer Tonart nöthigen halben Töne wurde ehedem die Modulation genennet. Es ist anjezt meine Absicht nicht zu zeigen, daß dieser Ausdruck und der damit verbundene Begriff in demjenigen Zeitalter der Tonkunst entstanden ist, in welchem man noch die alten griechischen Tonarten ausübte, und daß daher dieser Begriff nicht mehr vollkommen auf die Ausübung unserer beyden modernen Tonarten passend ist. Ich schränke mich in diesem Versuche blos auf den Gebrauch

der modernen Tonarten ein, weil auſſer einigen alten Kirchengesängen jene alten Tonarten nicht mehr ausgeübt werden. *) Demohngeachtet aber bedient man sich des Ausdrucks Modulation auch noch heut zu Tage, und verbindet damit gewöhnlich zwey einander verwandte Begriffe; denn erstlich redet man von Modulation, wenn man von dem mannigfaltig abwechselnden Steigen und Fallen der Töne einer zum Grunde liegenden Tonart, als von bloßer Tonfolge überhaupt spricht; **) zweytens nennet man aber auch dasjenige Verfahren Modulation, wenn der Tonsetzer, um dem ganzen Tonstücke mehr melodische und harmonische Mannigfaltigkeit zu geben, die Folge der Töne nach verschiedenen andern Tonarten hin, und wieder zurück in den Hauptton leitet. Im ersten Falle redet man von der Modulation überhaupt, oder von

*) Auch der im ersten Theile dieses Versuchs §. 2. enthaltne Begriff von der Tonart, ist aus eben diesem Grunde von den beyden modernen Tonarten, und von der Art ihrer Ausübung abgezogen.

**) Auch auſſer dem eigentlichen Felde der Tonkunst braucht man diesen Ausdruck, wenn von einer abwechselnden Höhe und Tiefe der Töne die Rede ist. Daher eignet man diesem oder jenem Redner eine gute oder schlechte Modulation der Stimme zu.

von der Tonführung, und im zweyten Falle von der Modulation insbesondere, oder von der Tonausweichung oder Tonwanderung.

Die Regeln, die uns die Kunst bey der Tonführung oder bey der Modulation überhaupt vorschreibt, sollen daher den Inhalt des ersten Kapitels dieses Abschnittes ausmachen, und die Modulation insbesondere oder die Tonausweichung wird der Gegenstand des zweyten Kapitels seyn.

Erstes Kapitel.

Von der Modulation überhaupt, oder von der Tonführung.

§. 1.

Die melodische Tonfolge, oder die Tonführung besteht in einer schicklichen und mannigfaltig abwechselnden Folge der Töne einer zum Grunde liegenden Tonart.

Die Ursache, warum sowohl bey einer melodischen als harmonischen Verbindung der Töne eine Tonart zum Grunde liegen muß, ist schon in dem ersten und zweyten §. des ersten Theils erklärt worden.

Das Schickliche oder Unschickliche dieser mannigfaltig abwechselnden Folge der Töne aber, muß theils nach dem, was die menschliche Stimme,

als das schönste Werkzeug zum Vortrage der Melodie mit Leichtigkeit hervorbringen kann, theils nach der Natur der zum Grunde liegenden Tonart, theils aber auch nach dem Gefühle des Schönen und Schicklichen überhaupt beurtheilet werden.

§. 2.

Alle Tonfolgen die die menschliche Stimme nicht leicht hervorbringen kann, das ist alle schwere Intonationen müssen, besonders in der Vocalmusik, vermieden werden.

Dahin gehören sowohl auf- als absteigend folgende Intervalle:

1) Die übermäßige Secunde; z. B. fig. 1. Man verbessert das Unsangbare dieses Intervalls dadurch, daß man an dessen Statt die beyden auf einander folgenden Töne, welche das Intervall der übermäßigen Secunde enthalten, so ordnet, daß sie einen verminderten Septimensprung ausmachen, wie bey fig. 2.

fig. 1.

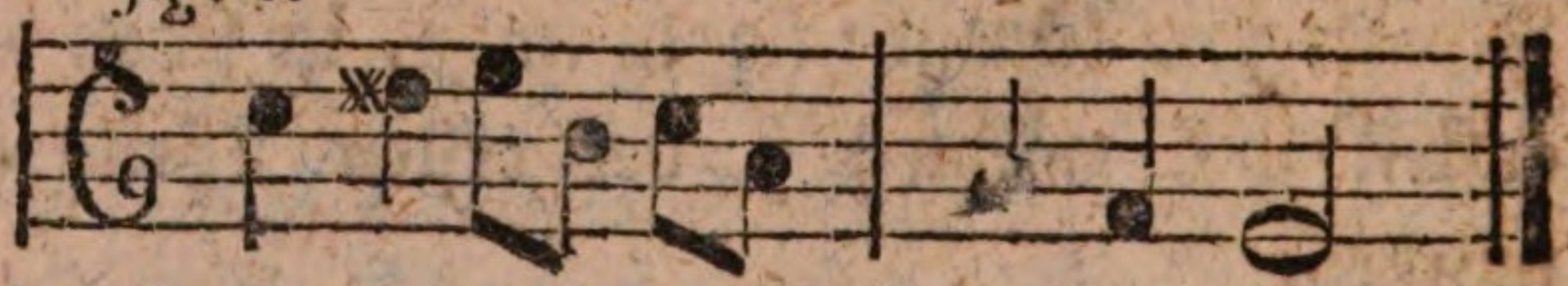


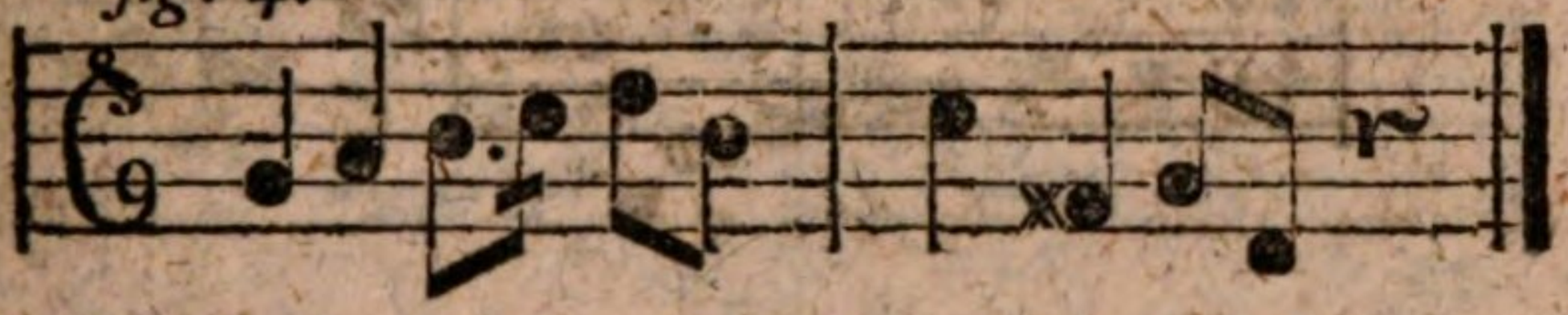
fig. 2.

2) Die

2) Die übermäßige Quarte, z. B. fig. 3. Statt derselben braucht man lieber die Umkehrung dieser Töne in die verminderte Quinte; wie bey fig. 4.

fig. 3.

fig. 4.



3) Die übermäßige Quinte; z. B. fig. 5. Man sezt dafür die verminderte Quarte, wie bey fig. 6.

fig. 5.

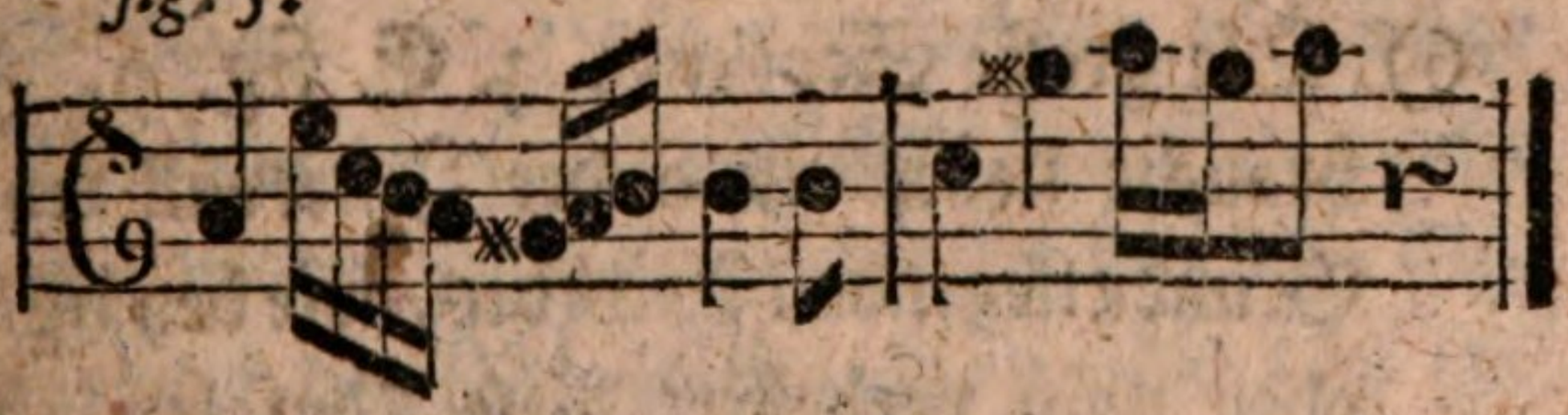
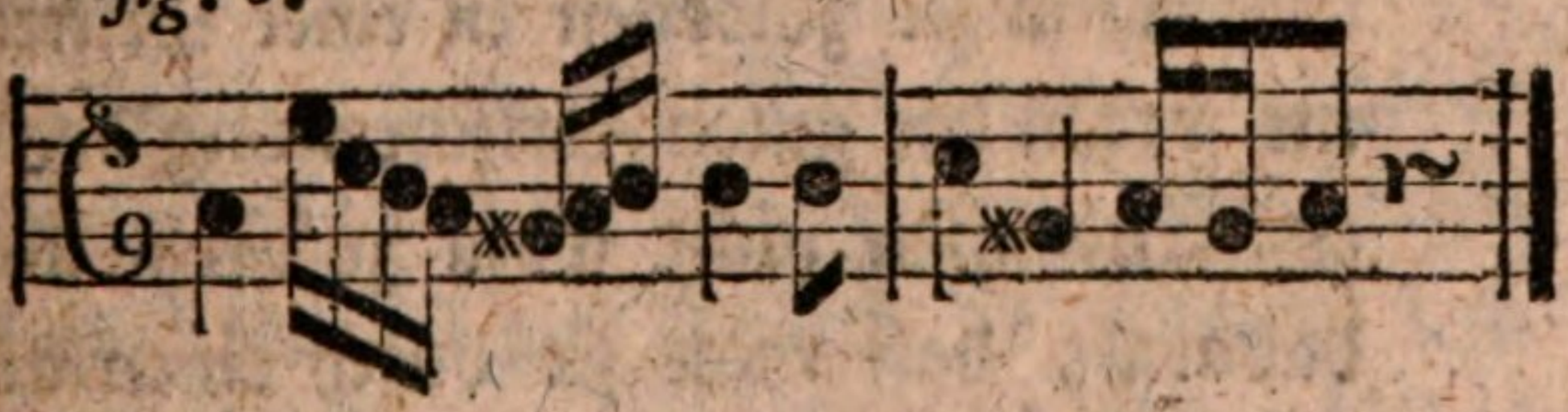


fig. 6.



4) Die übermäßige Sexte; z. B. fig. 7. Statt dieses Intervallensprungs bedient man

man sich der verminderten Terz, wie bey fig. 8.

fig. 7.

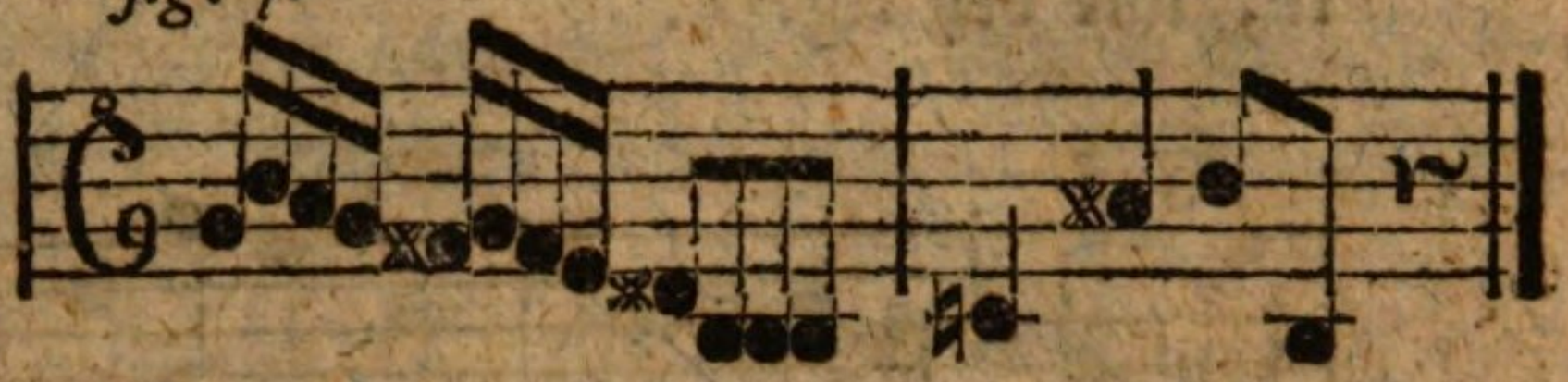
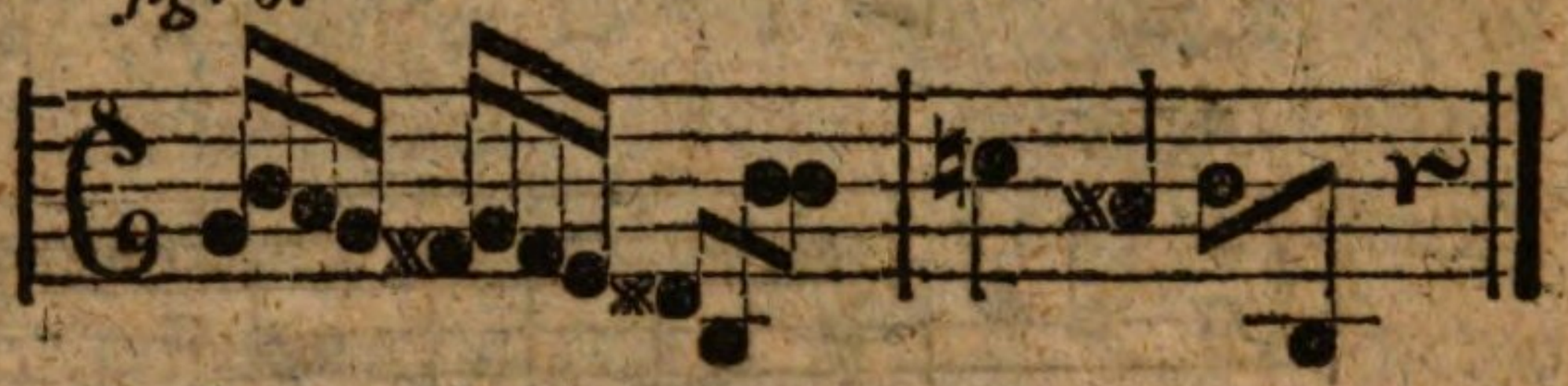


fig. 8.



5) Die übermäßige Terz und die verminderte Sexte; diese finden in der Vocalmusik wegen der Schwierigkeit der Intonation niemals statt.

6) Die große Septime, z. E. fig. 9. Man braucht lieber ein ander Intervall des zum Grunde liegenden Accordes, wie bey fig. 10; oder man verbessert diese Tonfolge, besonders wenn sie zuweilen in einer Mittelstimme wegen der guten Fortschreitung der übrigen Stimmen nicht wohl zu vermeiden ist, dadurch, daß man sie durch einen vorhergehenden Octavensprung in die kleine Secunde verwandelt, wie bey fig. 11.

fig. 9.

fig. 10.

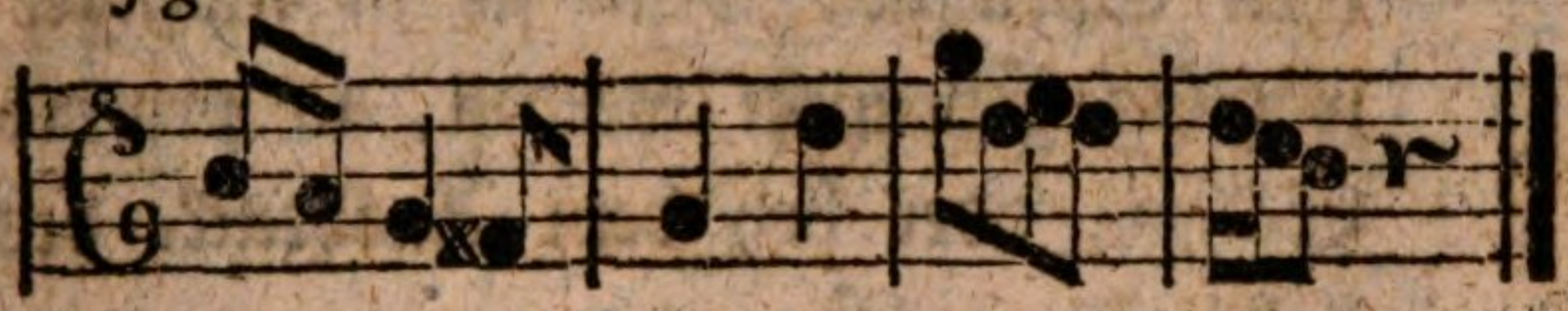


fig. 11. oder

etc. etc.

7) Alle Intervalle die größer sind als die Octave.

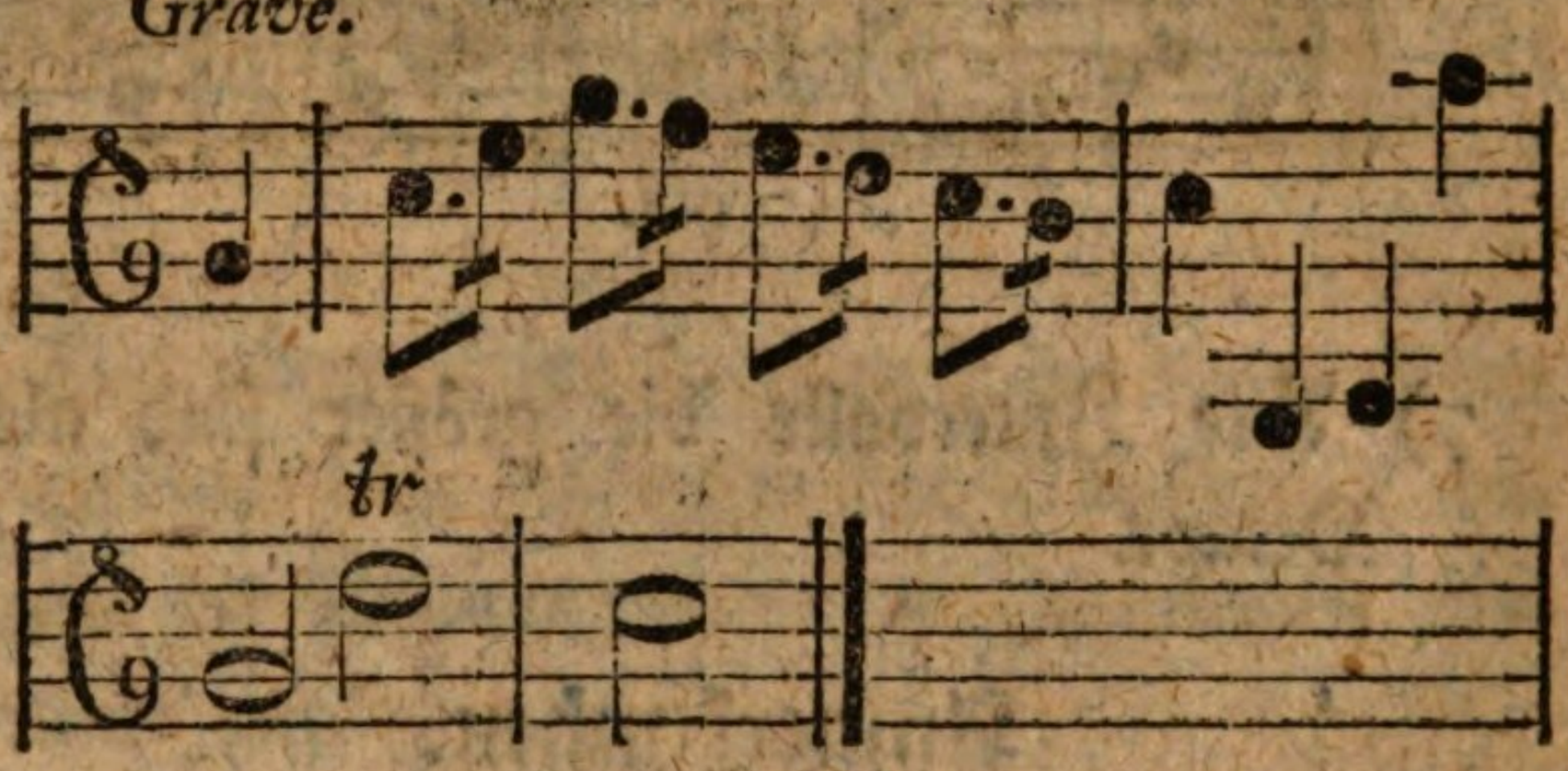
Anmerkungen.

Diese Regel leidet hin und wieder vielfältige Ausnahme; die vorzüglichste derselben macht man in der Instrumentalmusik bey dem Gebrauche der Intervallen die größer sind als eine Octave. Weil diese Intervallensprünge auf den mehresten Instrumenten nicht der Schwierigkeit der Intonation unterworfen sind, und an und für sich, so lange sie kein um eine Octave vergrößertes übermäßiges Intervall enthalten, keinen melodischen Uebelstand machen; so hat man nicht nöthig,

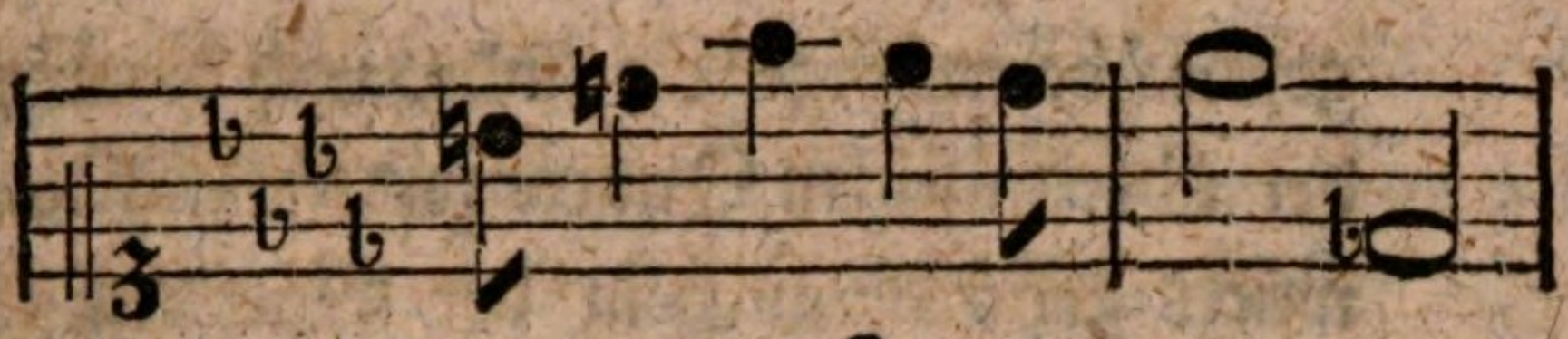
dem

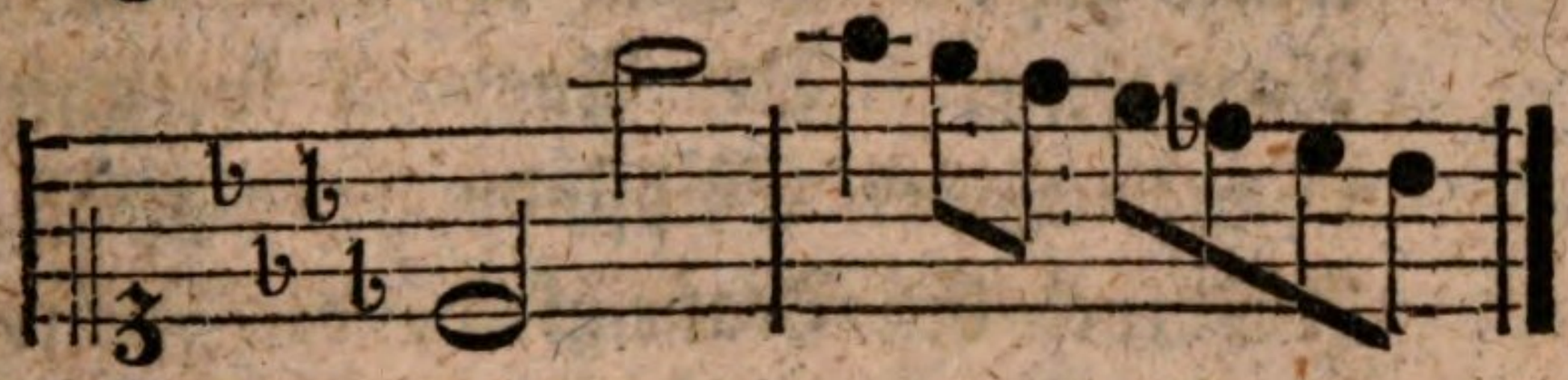
dem Gebrauche derselben gänzlich zu entsagen, wenn der im Satze herrschende Ausdruck dem Gebrauche derselben nicht widerspricht. Die beste Würkung thun dergleichen Sprünge, wenn sie in mäßiger Bewegung gebraucht werden, in prachtvollen Sätzen, oder bey dem Ausdrucke des Erhabenen; z. B.

Grave.

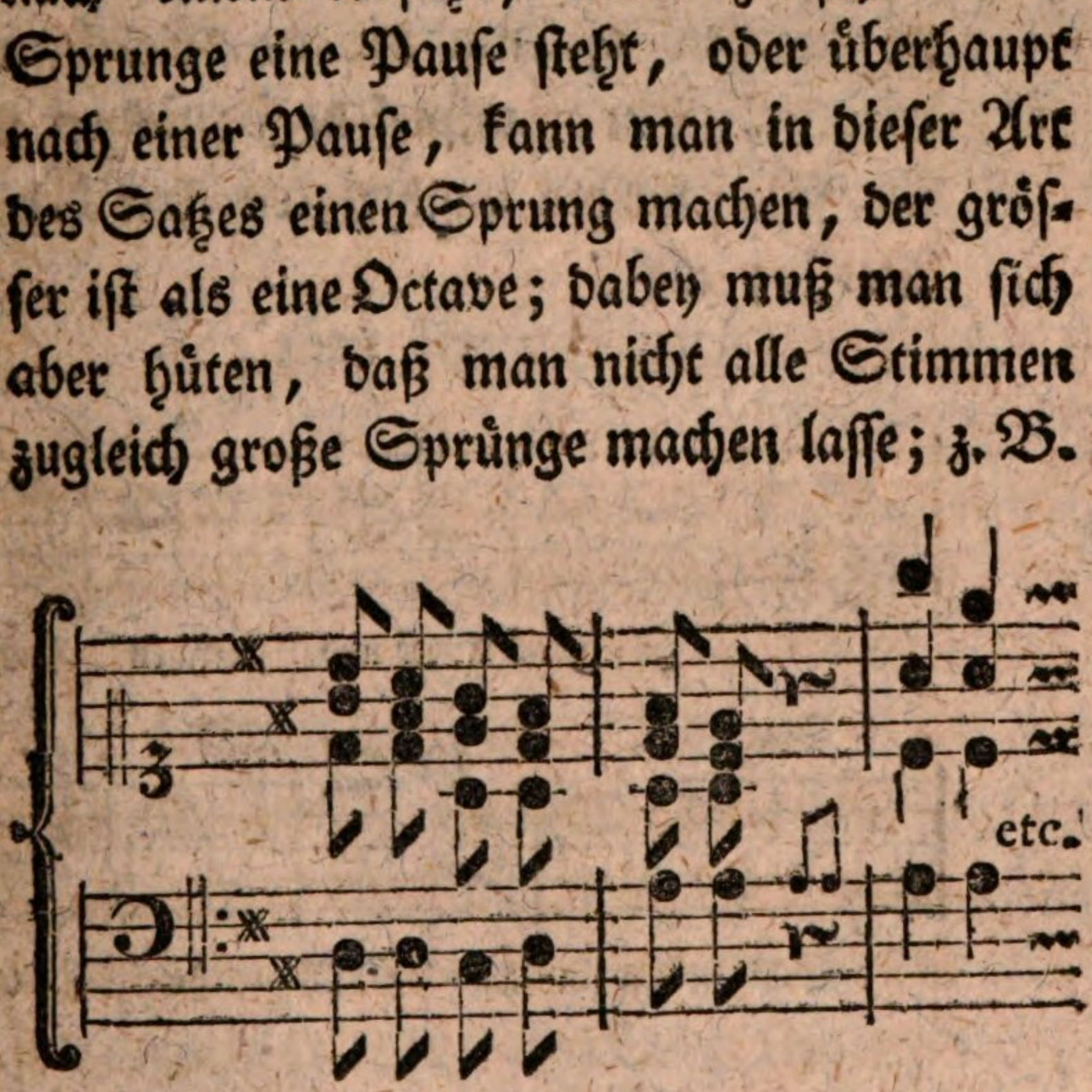


Aber auch aus der Vocalmusik sind diese Intervallensprünge, die größer sind als eine Octave, nicht gänzlich verbannt. In der Arie bedient man sich derselben zuweilen, theils wenn man für Sänger sezt, die einen großen Umfang der Stimme haben, theils braucht man sie auch zum Ausdrucke verschiedener Empfindungen. So enthält z. B. die erste Arie in Schweizers Alceste folgenden Saz:





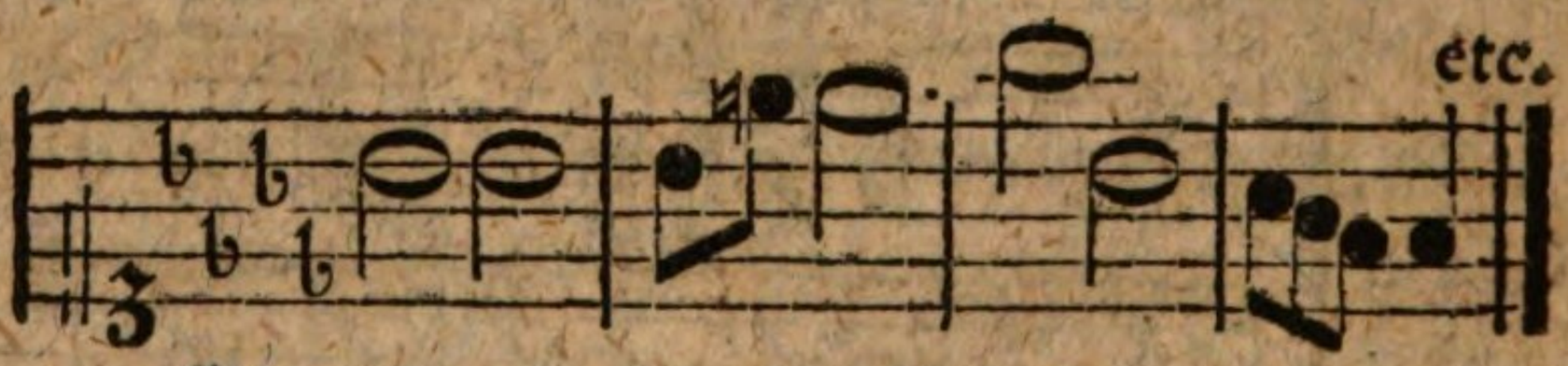
In Chören hingegen können dergleichen weite Intervallensprünge nicht gebraucht werden. Nur nach einem Tonschlusse oder nach einem Absatze, wenn zwischen dem Sprunge eine Pause steht, oder überhaupt nach einer Pause, kann man in dieser Art des Satzes einen Sprung machen, der grösser ist als eine Octave; dabey muß man sich aber hüten, daß man nicht alle Stimmen zugleich große Sprünge machen lasse; z. B.



Unter den verbotenen übermäßigen Intervallenfolgen leidet die aufwärts sich bewe-

gende übermäßige Secunde, und der Sprung der übermäßigen Quarte sowohl auf- als abwärts gehend, auch in der Vocalmusik eine Ausnahme. Der Ausdruck verschiedener unangenehmer Empfindungen, z. B. der Ausdruck der Traurigkeit, des Zorns und der Furcht verträgt sich mit diesen Intervallenfolgen sehr gut, und weil sie dem geübten Sänger keine sonderliche Schwierigkeit der Intonation machen, so werden sie daher bey dem Ausdrucke dergleichen Empfindungen oft mit vielem Vortheile gebraucht. Ein Beyspiel dessen finden wir in der schon vorhin angezeigten Arie der Oper Alceste; als

Zwischen Angst und zwischen Hoffen.



Schwankt mein Le = ben, schwankt mein Leben.

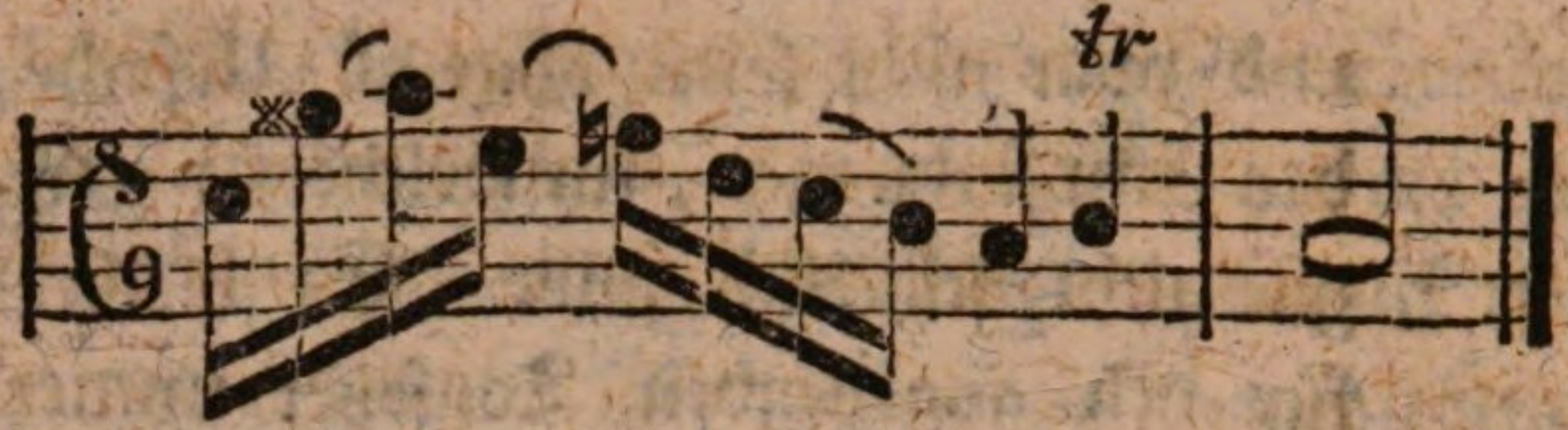
In dem Instrumentalsatze werden diese beyden übermäßigen Intervalle noch weit öfter gebraucht, als bey der Vocalmusik,

und

und zwar nicht selten ohne alle Ursache, und bey Empfindungen, für welche sie ganz und gar nicht schicklich sind. Es bleibt daher für den angehenden Tonsetzer immer eine befolgenswerthe Maxime, daß er diese zum Ausdrucke verschiedener unangenehmer Empfindungen schickliche Tonfolgen, niemals bey unschicklichen Gelegenheiten, und überhaupt nicht oft ohne Ursache brauche, damit sie durch den unnöthigen öftern Gebrauch dem Ohre nicht allzu gewöhnlich werden, und dadurch das Eigenthümliche, welches sie zum Ausdrucke der unangenehmen Empfindungen haben, nicht geschwächt werde.

Aus eben diesem Grunde muß man sie in den Mittelstimmen und in dem Basse vermeiden, wenn nicht ganz dringende Ursachen ihren Gebrauch nothwendig machen.

Die übermäßige Quinte und Sexte werden in der Vocalmusik ausserordentlich selten gebraucht; ja selbst in dem Instrumentalsatze braucht man sie mehrentheils nur als Vorschläge oder als Wechselnoten in geschwinder Bewegung, wie z. B. in folgender Figur:



In der Grundstimme und in den begleitenden Stimmen muß man sich ihrer gänzlich enthalten.

Der Sprung der großen Septime kann, wenn er sich aufwärts bewegt, nur alsdenn gebraucht werden, wenn auf die Septime die Octave folgt, z. B. fig. 1. oder in einer Folge von gebrochenen Accorden, z. B. fig. 2.

fig. 1. alleg.

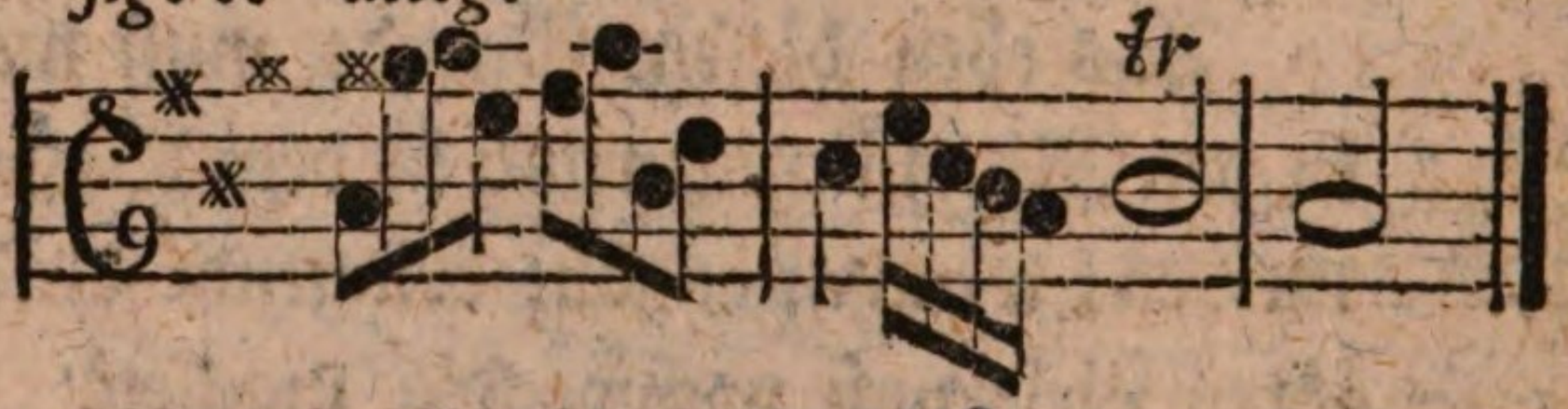
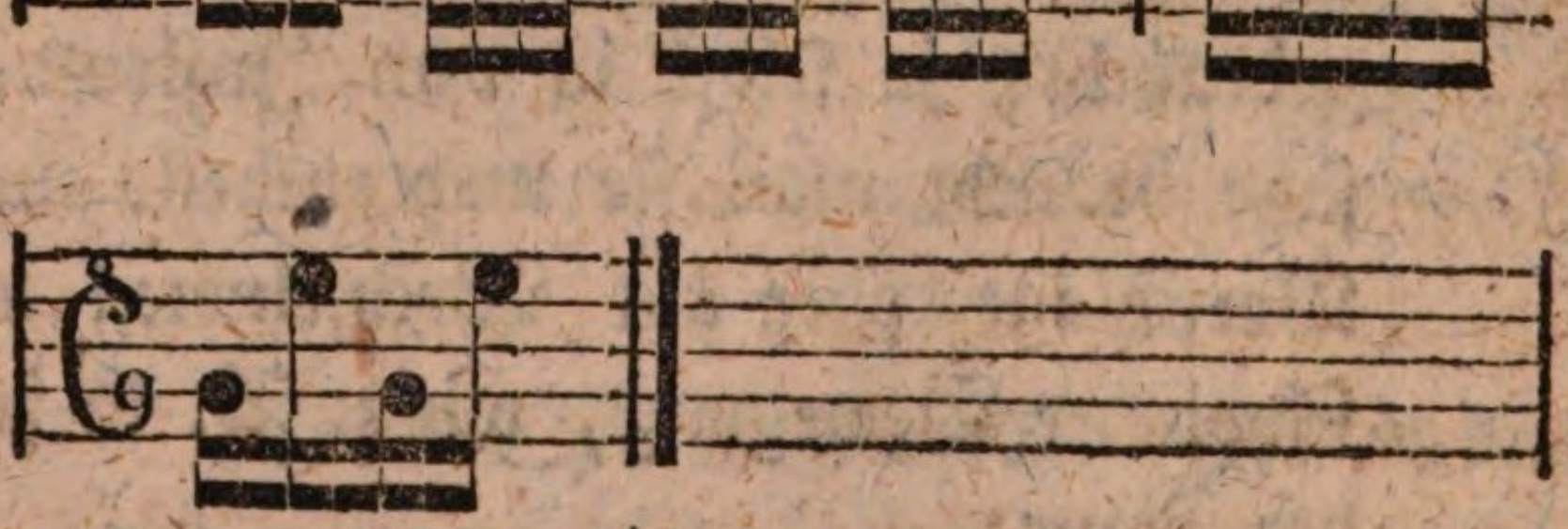


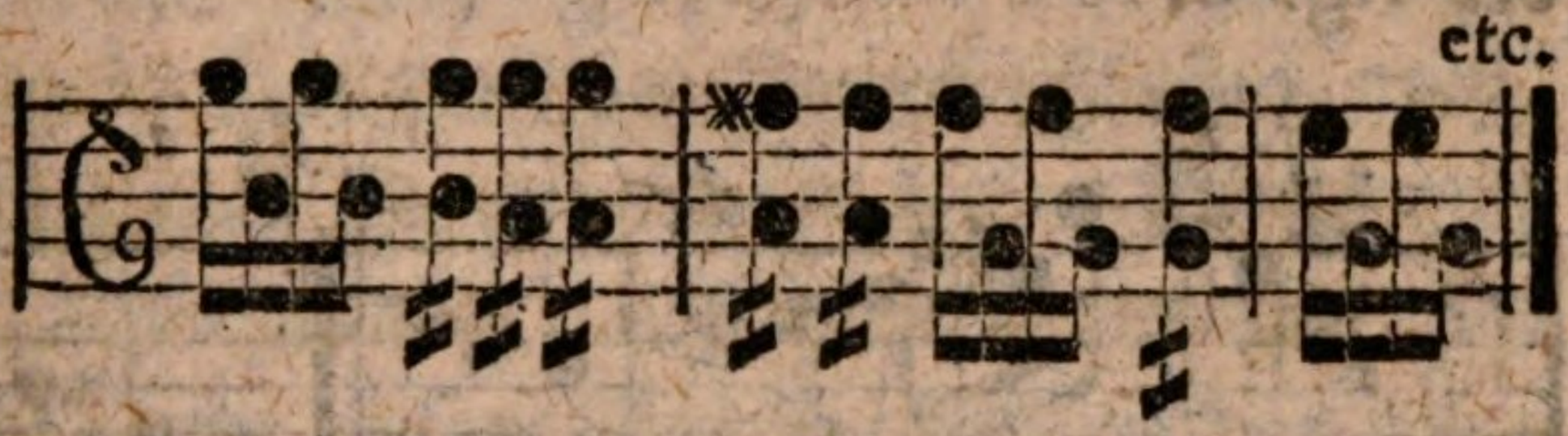
fig. 2.



etc.

Abwärts

Abwärts gehend kömmt der Sprung der großen Septime in der Vocalmusik niemals, und in dem Instrumentalsatze nur in folgender, oder in einer dieser ähnlichen Figur vor:



§. 3.

Das Schickliche in der Folge der Töne, in so ferne es von der dabey zum Grunde liegenden Tonart bestimmt wird, erfordert, daß man bey der melodischen Verbindung der Töne nicht unmittelbar solche Töne brauche, die eine andere, als die dabey zum Grunde liegende Tonart voraussetzen; sonst wird die Natur der zum Grunde liegenden Tonart zerstört. Und dieses würde jederzeit geschehen, wenn man z. B. mehrere Intervallen von einerley bestimmter Größe unmittelbar nach einander setzen wollte, als die Natur der Tonart enthält. Die Natur unserer beyden Tonleitern ist so beschaffen, daß nirgend zwey große Terzen in der Melodie nach einander folgen können, als in dem Falle, wenn man in der weichen Tonart von der dritten Stufe hinauf in die fünfte, und von der fünften hinauf in die große siebente Stufe fortgehet; z. B. fig. 1. Wollte man diese

Folge zweyer großen Terzen in der harten Tonart brauchen, oder sie in der weichen auf andern Stufen anwenden, so würde man die Natur der Tonart zerstören; wie z. B. in c dur oder a moll bey fig. 2.

fig. 1.

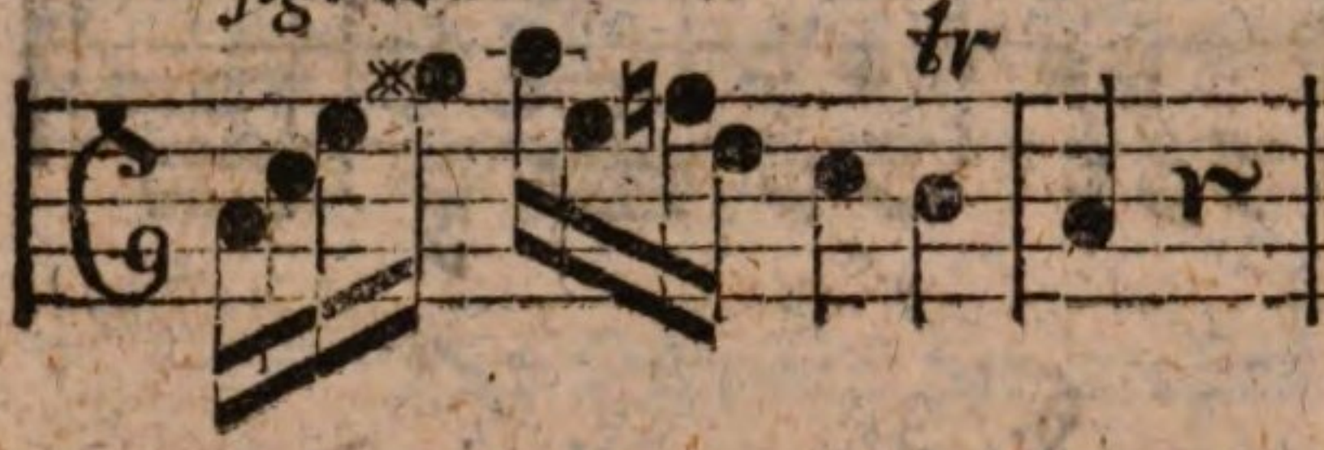
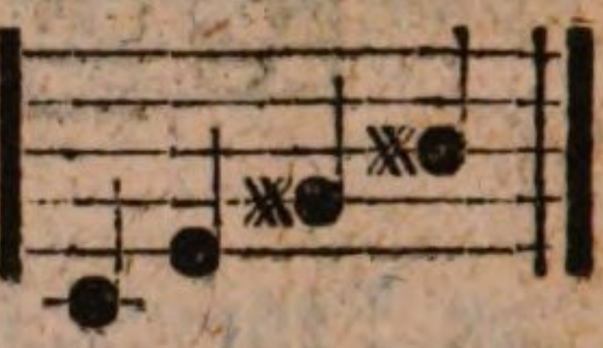
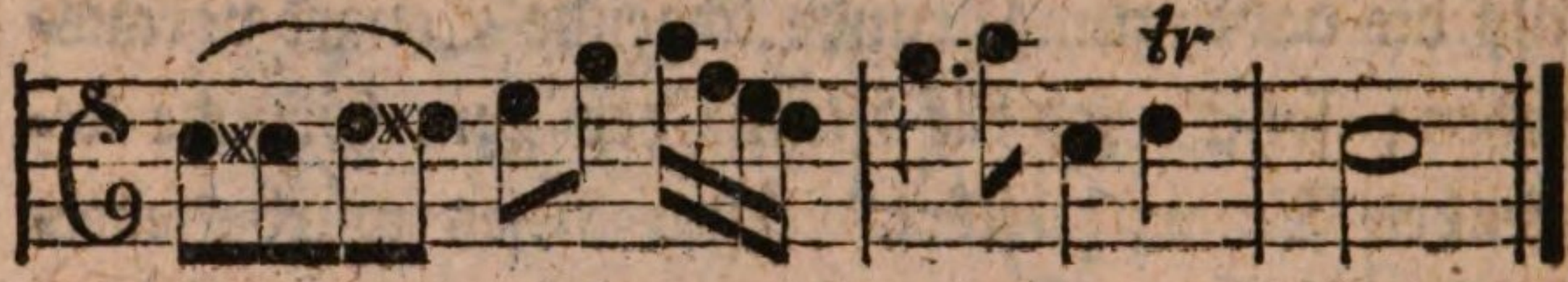


fig. 2.



Werden aber dergleichen Töne, die nicht in der zum Grunde liegenden Tonart enthalten sind, mittelbar, das heißt so gebraucht, daß sie mit den Tönen der zum Grunde liegenden Tonart stufenweis verbunden sind; z. B.



so entsteht die chromatische Tonfolge, die, ordentlich gebraucht, die Natur der Tonart nicht beleidiget. Den Grund hievon, so wie auch den ordentlichen Gebrauch dieser Tonfolge habe ich in dem ersten Theile Seite 292. bis 298. erklärt.

§. 4.

Die Regeln der Einheit erfordern, daß ein jeder, für sich als ein Ganzes bestehender Saz

eines

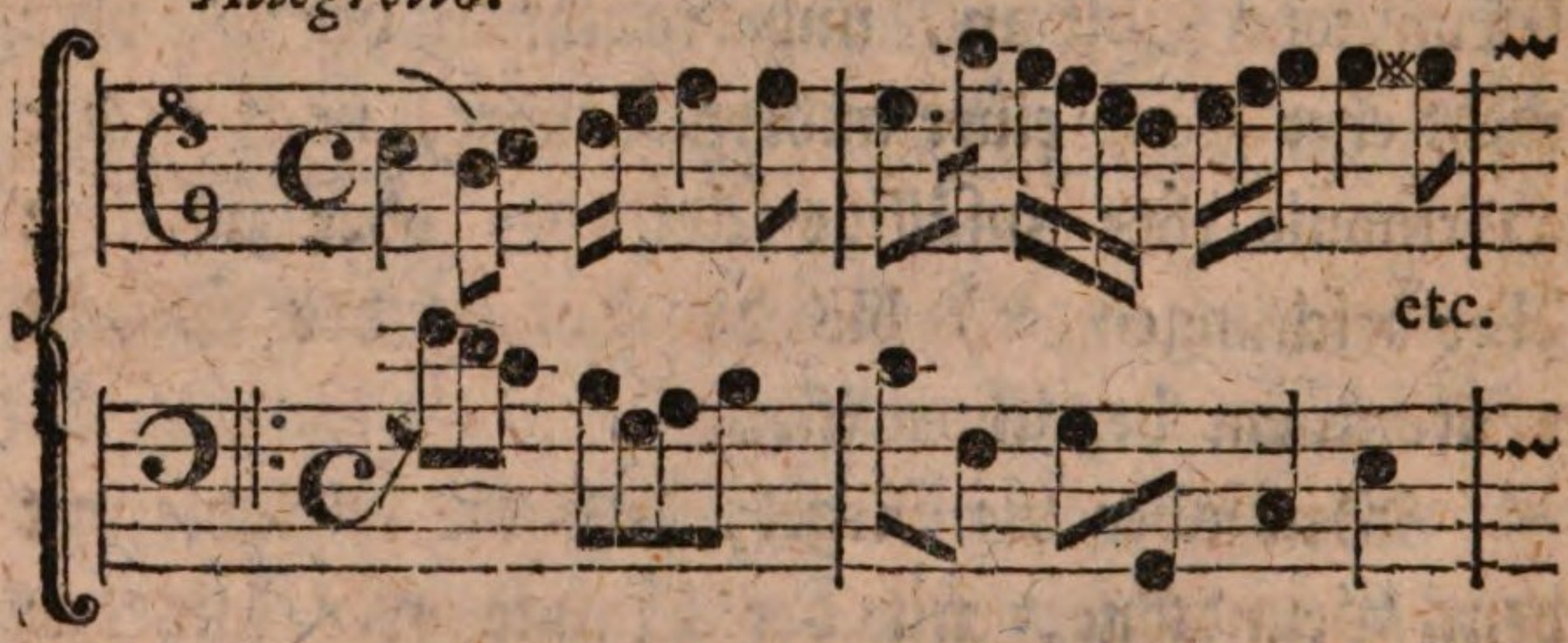
eines jeden Tonstückes, z. B. das Andante einer Sinfonie, oder die Arie einer Oper u. dergl. nur eine einzige Tonart zum Grunde habe, auf welche sich sowohl die Tonführung überhaupt, als auch die Tonausweichung beziehet; und daß man daher den Saz in eben derselben Tonart schließen muß, in welcher man ihn angefangen hat. Dieses nun macht es nothwendig, daß diese Haupttonart sogleich bey dem Anfange des Satzes auf das deutlichste bezeichnet, und dem Ohr eingeprägt werde; und dieses kann sowohl durch die Melodie, als auch durch die, sie begleitende Harmonie erhalten werden; am gewöhnlichsten geschieht es durch beyde zugleich. Daher fängt man die Melodie gewöhnlich mit einem Tone aus dem Dreyklange des Grundtones der Tonart, und den Baß mit dem Grundtone selbst an, und braucht in der Melodie nicht eher Töne einer andern Tonart, noch in der Harmonie eher zufällige Accorde, oder zufällige Ausweichungen, *) bis die Tonart des Stücks vollkommen bezeichnet ist.

Weil aber die Regel, daß die Melodie mit dem Grundtone, mit der Quinte oder mit der

*) Was zufällige Accorde der Tonart sind, ist in dem 27sten §. des ersten Theils erklärt worden; und von den zufälligen Ausweichungen habe ich im 210ten §. gehandelt.

Terz der Tonart, der Baß aber mit dem Grundtone selbst anfangen müsse, zuweilen eine Ausnahme leidet, ohne daß die Bezeichnung der Tonart dadurch vernachläßigt wird, so will ich die gewöhnlichsten dieser Ausnahmen anzeigen. Es kömmt hierbey hauptsächlich darauf an, ob die Melodie im Aufschlage oder mit dem vollen Tacte anfängt. Wird der Anfang der Melodie mit dem vollen Tacte oder in dem Niederschlage gemacht, so leidet in der Melodie die Regel keine Ausnahme, und sie muß in diesem Falle jederzeit mit dem Grundtone, oder mit der Quinte oder Terz anfangen. Nur dem Basse ist es alsdenn zuweilen wegen der bessern Folge der Töne erlaubt, mit der Terz der Tonart anzufangen; z. B.

Allegretto.



Fängt aber die Melodie mit einer oder mit mehrern Noten im Aufschlage an, alsdenn macht man hin und wieder Ausnahmen; und in diesem Falle kann die Melodie mit allen Tönen der zum Grunde liegenden Tonart anfangen, wenn anders

die

die ungewöhnlichen Anfangstöne mit einem Tone des Dreyklangs der zum Grunde liegenden Tonart gut verbunden sind. So kann sie z. B. wie bey fig. 1. mit der zweyten Stufe, oder wie bey fig. 2. 3. und 4. mit der vierten, sechsten oder siebenten Stufe den Anfang machen.

Allegro.

fig. 1.

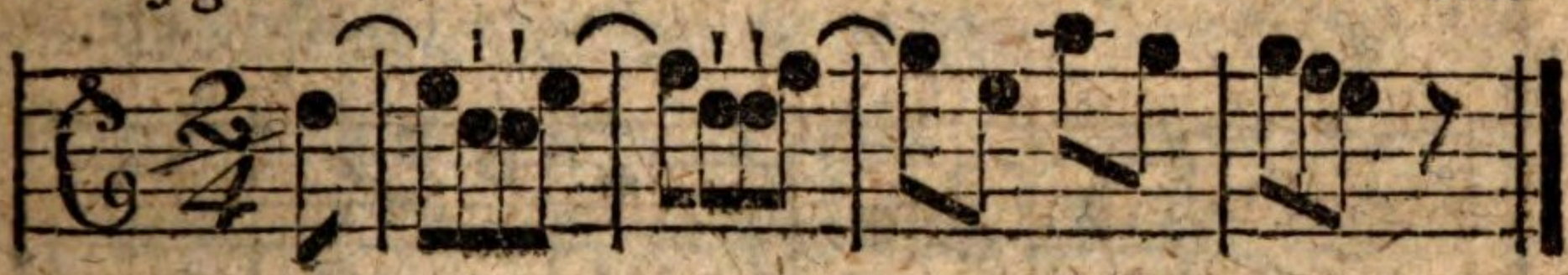


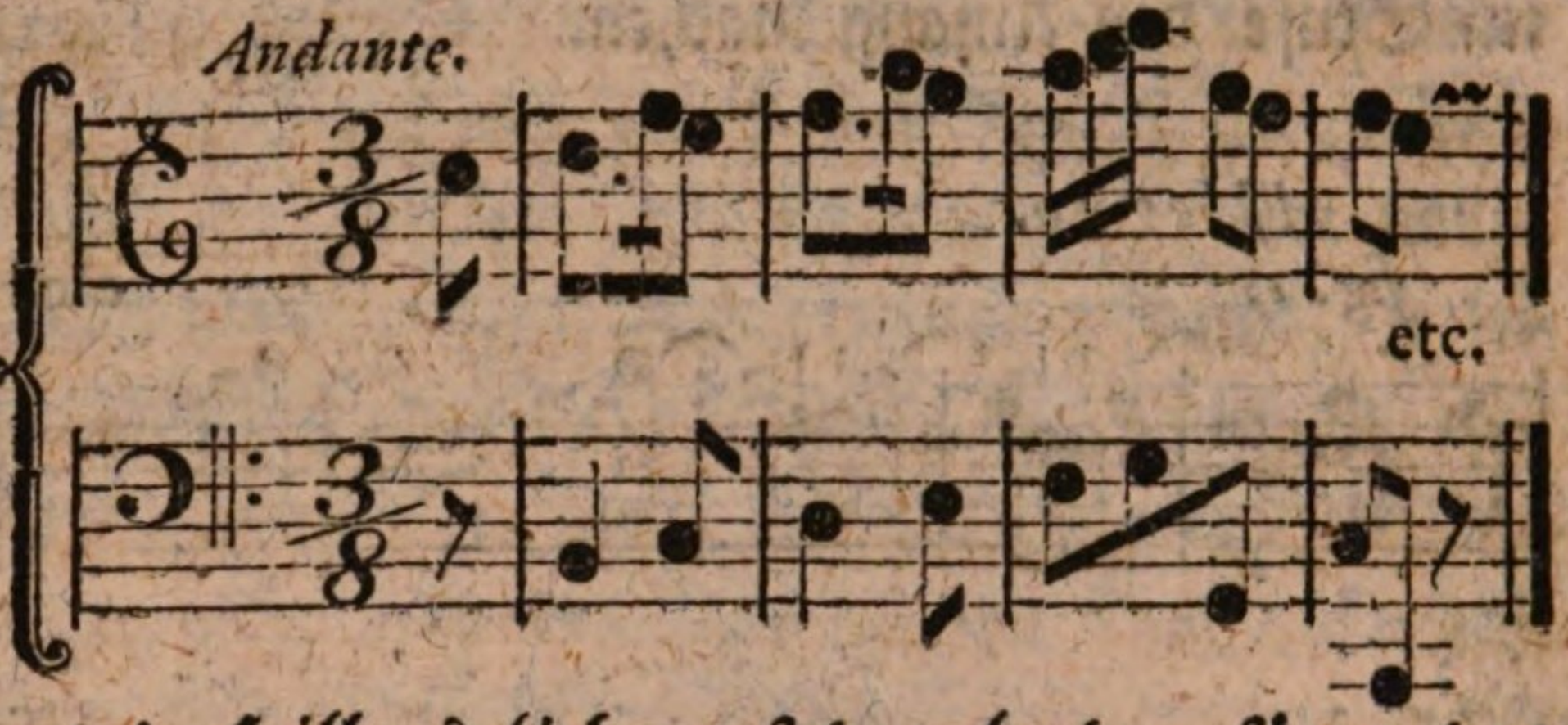
fig. 2.

fig. 3.

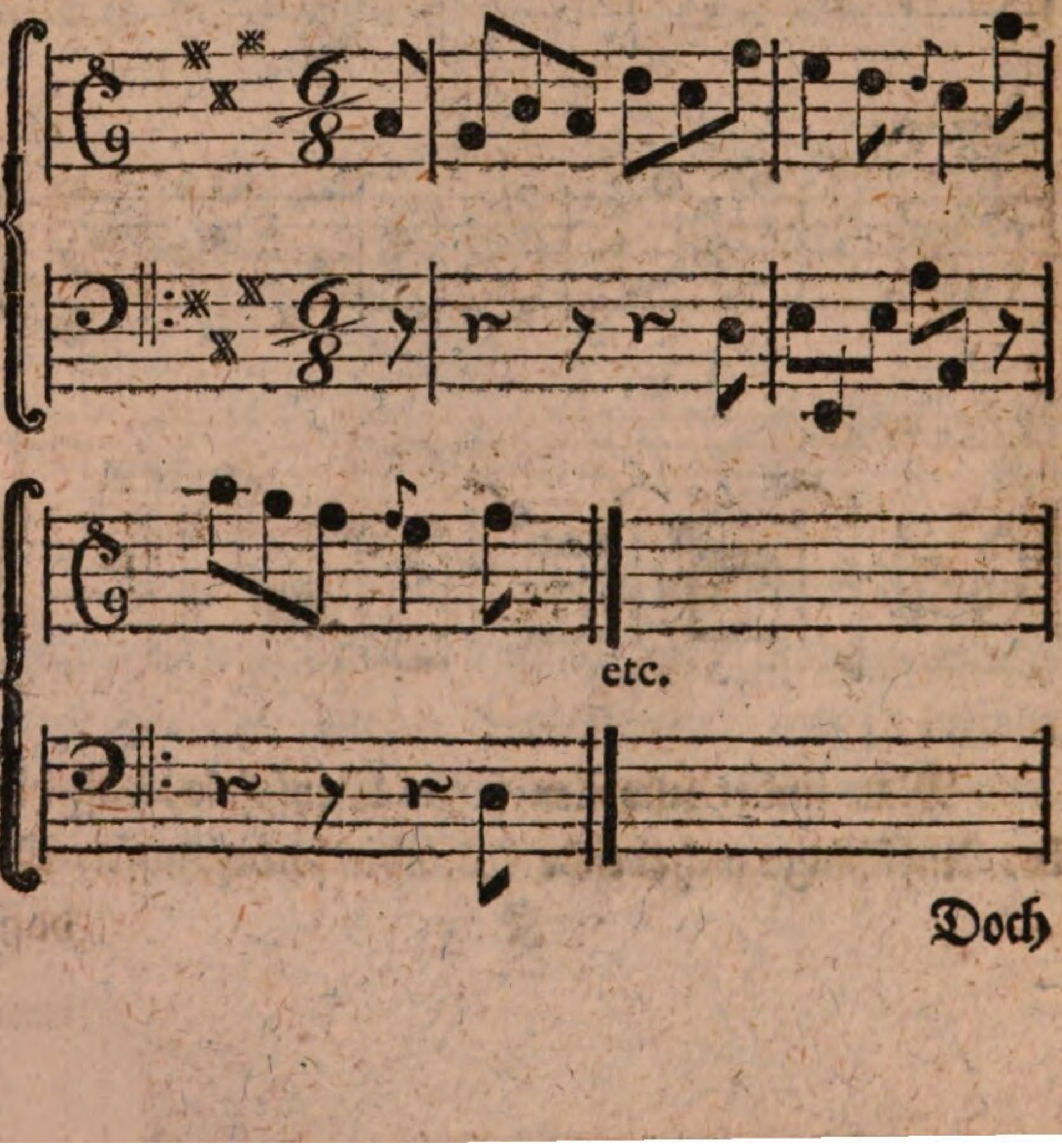
fig. 4.

Man findet zuweilen sogar Beyspiele, daß die im Aufschlage anhebende Melodie so beschaffen ist,

daß die Harmonie mit dem Dreyklange auf der Quinte oder Quarte der Tonart den Anfang macht, ohne daß dabey die Bezeichnung der Tonart aufgehoben wird. So hat z. B. Scheinpflug eine Arie folgender Gestalt angefangen:



und in Hillers Liebe auf dem Lande, fängt das Duett: Wir sind nur eins, wir beyde ꝛc. so an:

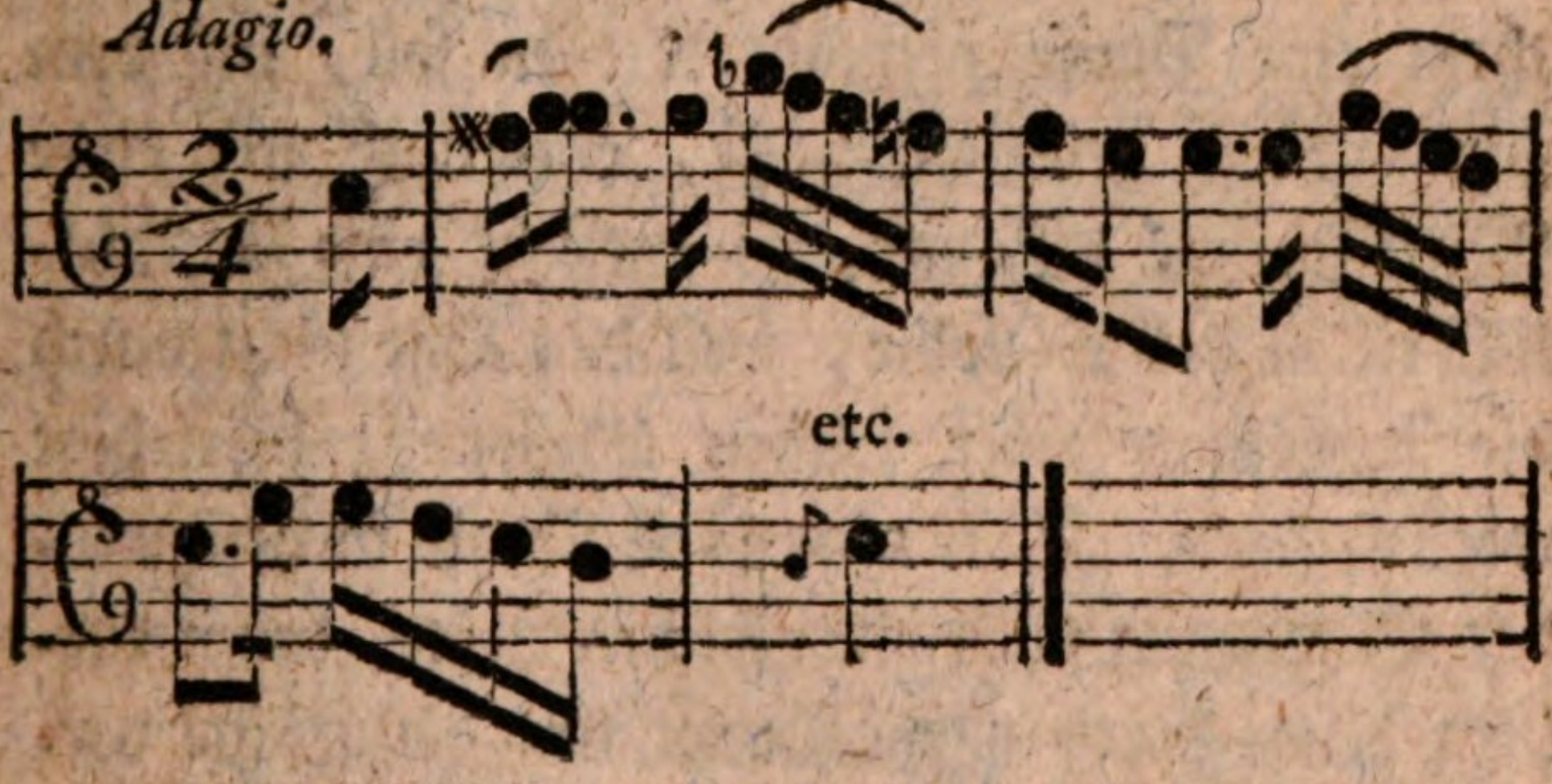


Doch

Doch dergleichen Fälle kommen selten vor, und der angehende Tonsetzer muß sich überhaupt erst in dem Gewöhnlichen hinlänglich zu üben suchen, ehe er dergleichen Ausnahmen der Regel in Anwendung bringen will.

Die bey den ersten Tönen einer Melodie zuweilen angebrachte zufällige Erhöhungen einiger Töne der Tonart, wenn sie als durchgehende oder als Wechselnoten gebraucht werden, beleidigen die Bezeichnung der Tonart nicht, wenn anders damit vernünftig verfahren, und bey ihrem Gebrauche keine harmonische Regel vernachläßigt wird. Daher ist die Tonart in dem folgenden Satze deutlich bezeichnet, ohngeachtet die Töne fis und b gleich im Anfange der Melodie vorkommen.

Adagio.



§. 5.

Auch nach dem Gefühle des Schönen überhaupt kann das Schickliche in der Tonführung beurthei-

urtheilet werden. Es ist meine Absicht nicht, hier von dem Schicklichen oder Unschicklichen der Tonführung in Absicht auf die zu erweckende Empfindung zu handeln. Ich will anjezt nur von denjenigen Tonfolgen reden, die das Gefühl des Schönen an und für sich selbst für unschicklich hält, und die daher vermieden werden müssen. Zur Vermeidung dergleichen unschicklicher Tonfolgen wird erfordert, 1) der richtige Gebrauch der Pausen; 2) der richtige Fortgang der sogenannten Leittöne, und 3) die Vermeidung verschiedener solcher unmittelbar auf einander folgender Intervallen, die eine und eben dieselbe bestimmte Größe haben.

§. 6.

Wenn derjenige Ton der Melodie, nach welchem eine Pause gemacht werden soll, mit dem zum Grunde gelegten Basse, oder auch mit einer Mittelstimme dissonirt, so entsteht eine Unschicklichkeit in der Melodie, weil das Ohr nicht durch die Auflösung einer solchen Dissonanz befriedigt werden kann. Fällt aber diese Pause in geschwinder Bewegung nach einer solchen Note, deren vorhergehende durch einen Punct um die Hälfte verlängert wurde, so wird durch das hierdurch entstehende allzu geschwinde Abrupfen der Melodie das Gefühl beleidiget. Ich habe nicht nöthig dieses hier mit Beyspielen zu erweisen, und den rech-

ten

ten Gebrauch der Pausen zu erklären, weil ich diesen Gegenstand schon bey Gelegenheit der contrapunctischen Uebungen in dem ersten Theile §. 191. abgehandelt habe, worauf ich den Anfänger verweise.

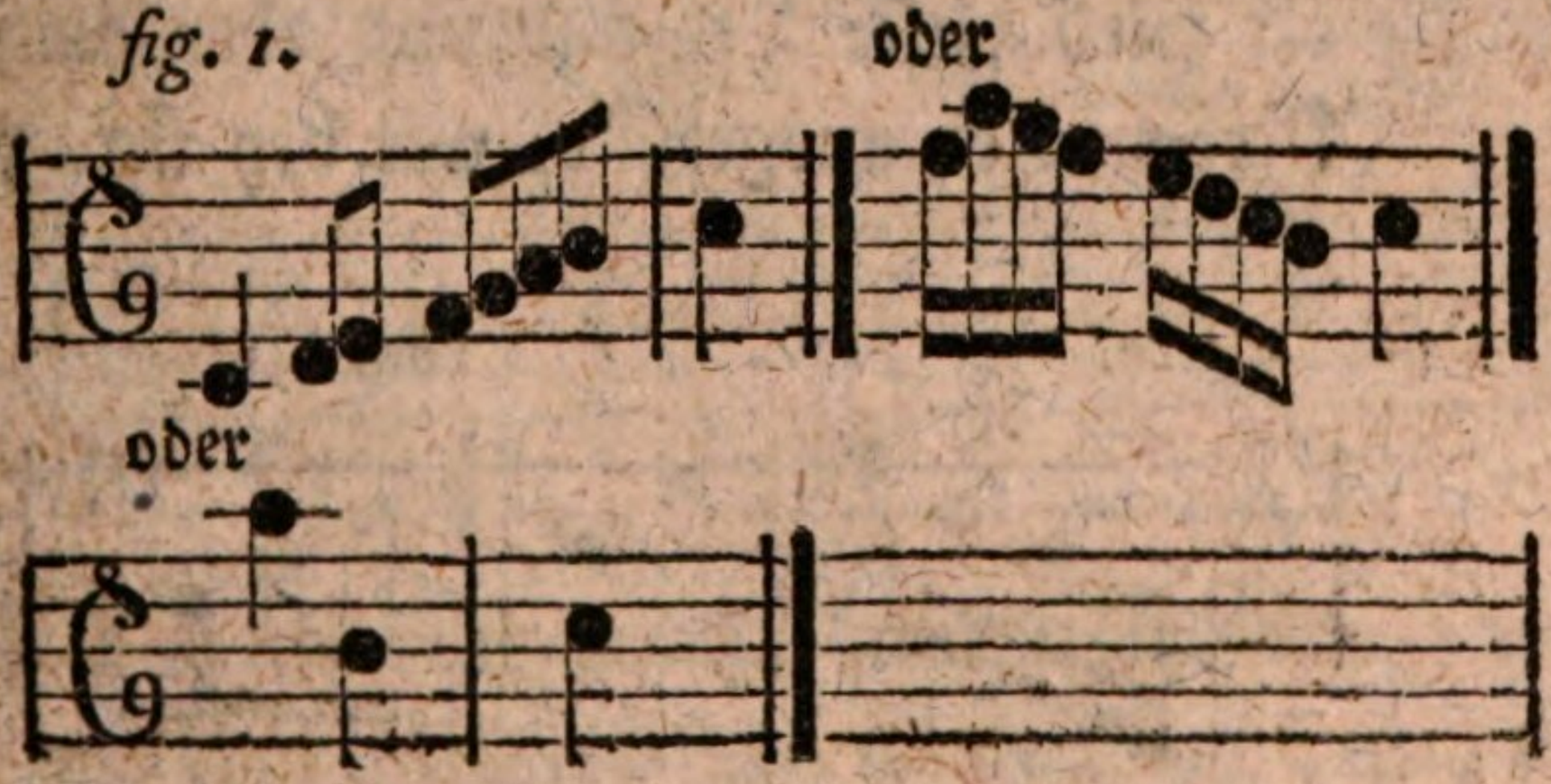
§. 7.

Es giebt in der Tonleiter gewisse Töne, die, wenn man in der Folge der Tonführung unter gewissen Umständen auf sie stößt, ohne Beleidigung des Gefühls in keinen andern, als in den unmittelbar darüber oder darunter liegenden Ton gehen können. Diese Töne nennet Sulzer Leittöne, weil sie das Gehör natürlicher Weise auf andere Töne hinleiten, oder das Gefühl derselben zum voraus erwecken.

Zu diesen Leittönen gehört

1) die große siebente Stufe der Tonleiter, die mehrentheils die darüber liegende unmittelbare Folge der Octave vorausfezt, z. B. fig. 1.

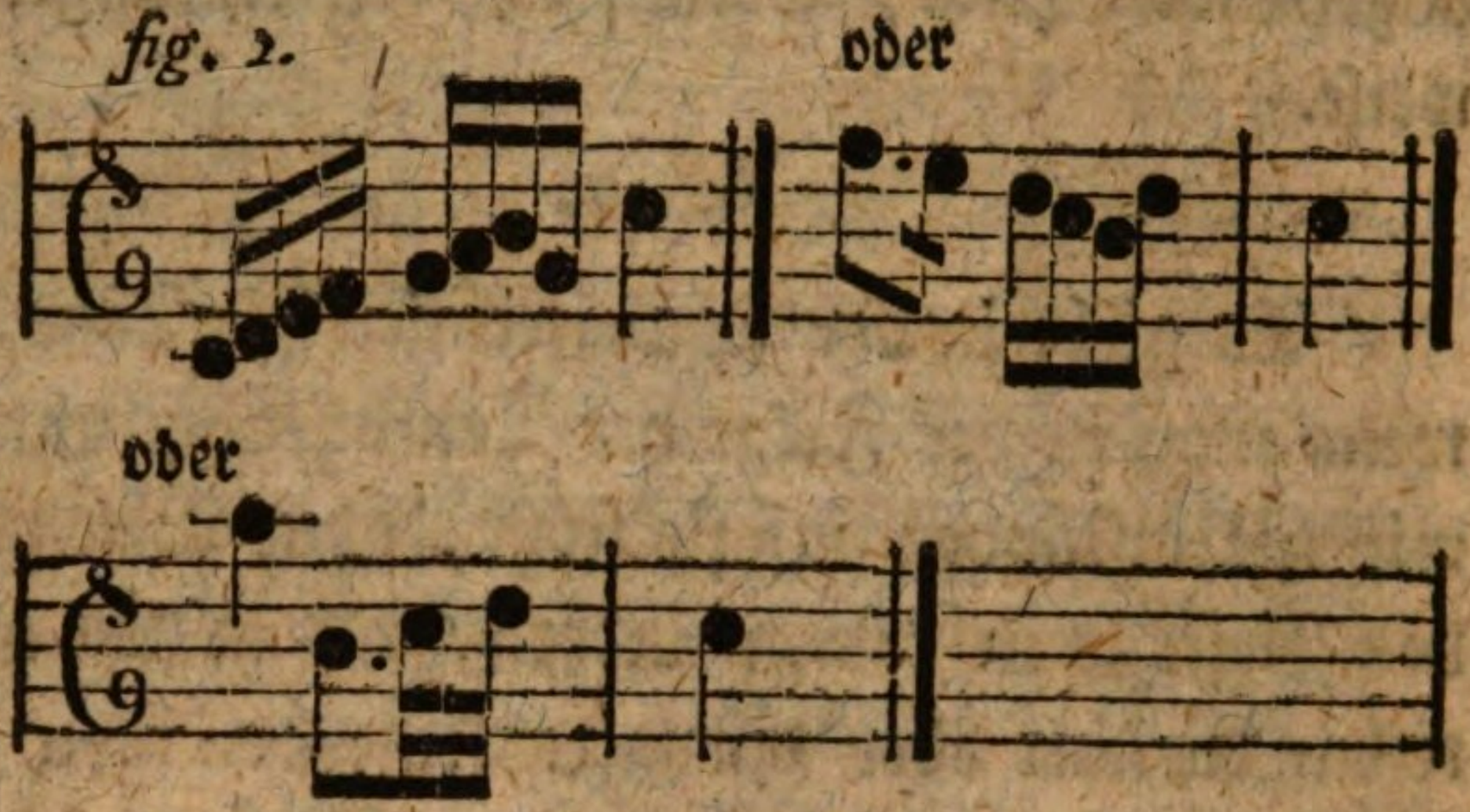
fig. 1.



Oft

Oft wird aber auch unter den nemlichen Umständen zwischen diese siebente und achte Stufe noch eine Terz gesezt, wie bey fig. 2.

fig. 2.



2) Die vierte Stufe der Tonleiter, wenn sie die Septime des auf der fünften Stufe der Tonleiter liegenden Septimenaccords ist. Diese verlangt nothwendig die Folge der unmittelbar darunter liegenden dritten Stufe, z. B. fig. 3. Auch zwischen diese beyden Töne wird sehr oft ein abwärts sich bewegender Terzensprung gesezt, wie bey fig. 4.; oft wird dieser Terzensprung aber auch mit Nebennoten ausgefüllt, wie bey fig. 5.

fig. 3. oder

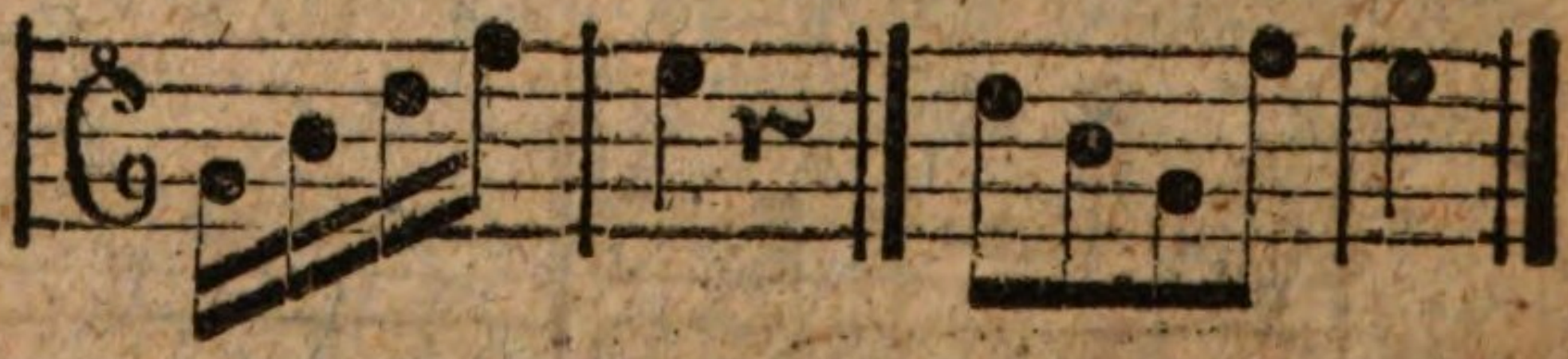


fig. 4.

fig. 4.

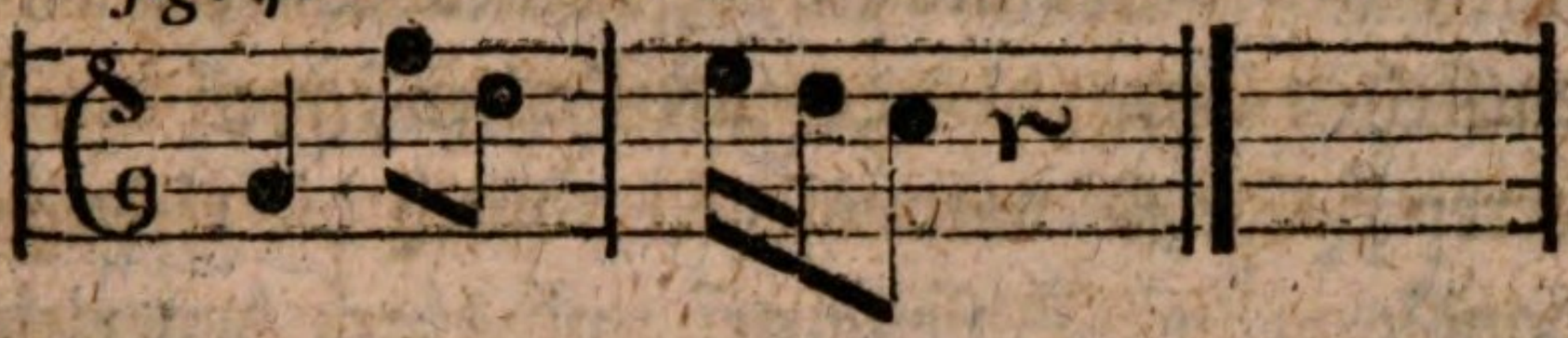
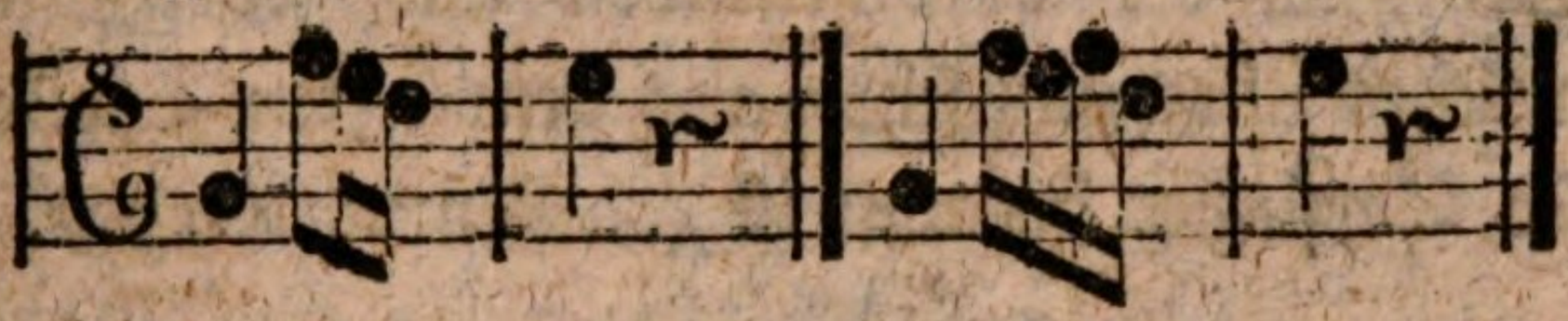
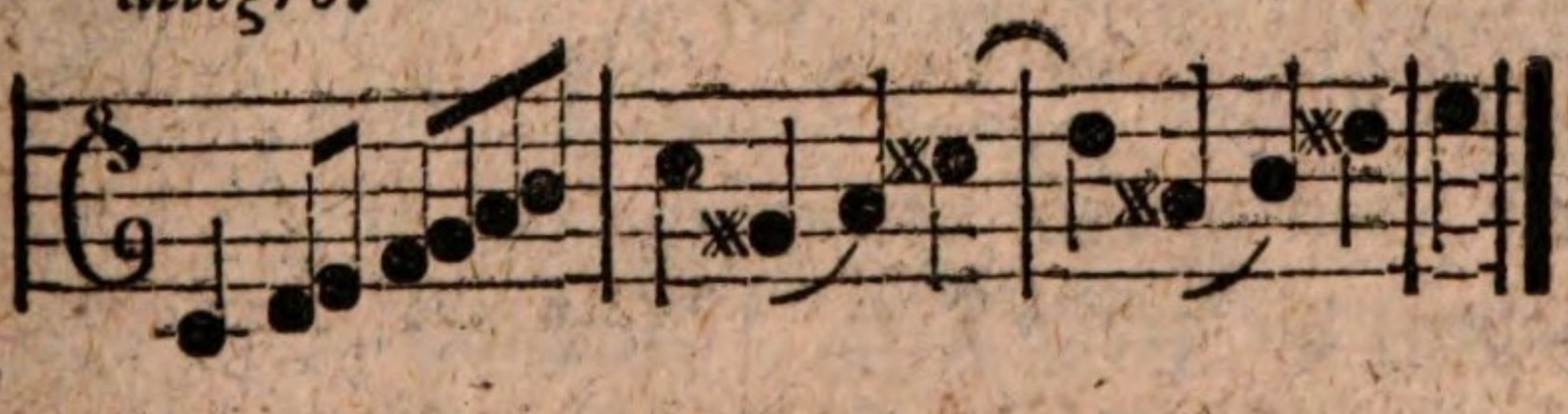


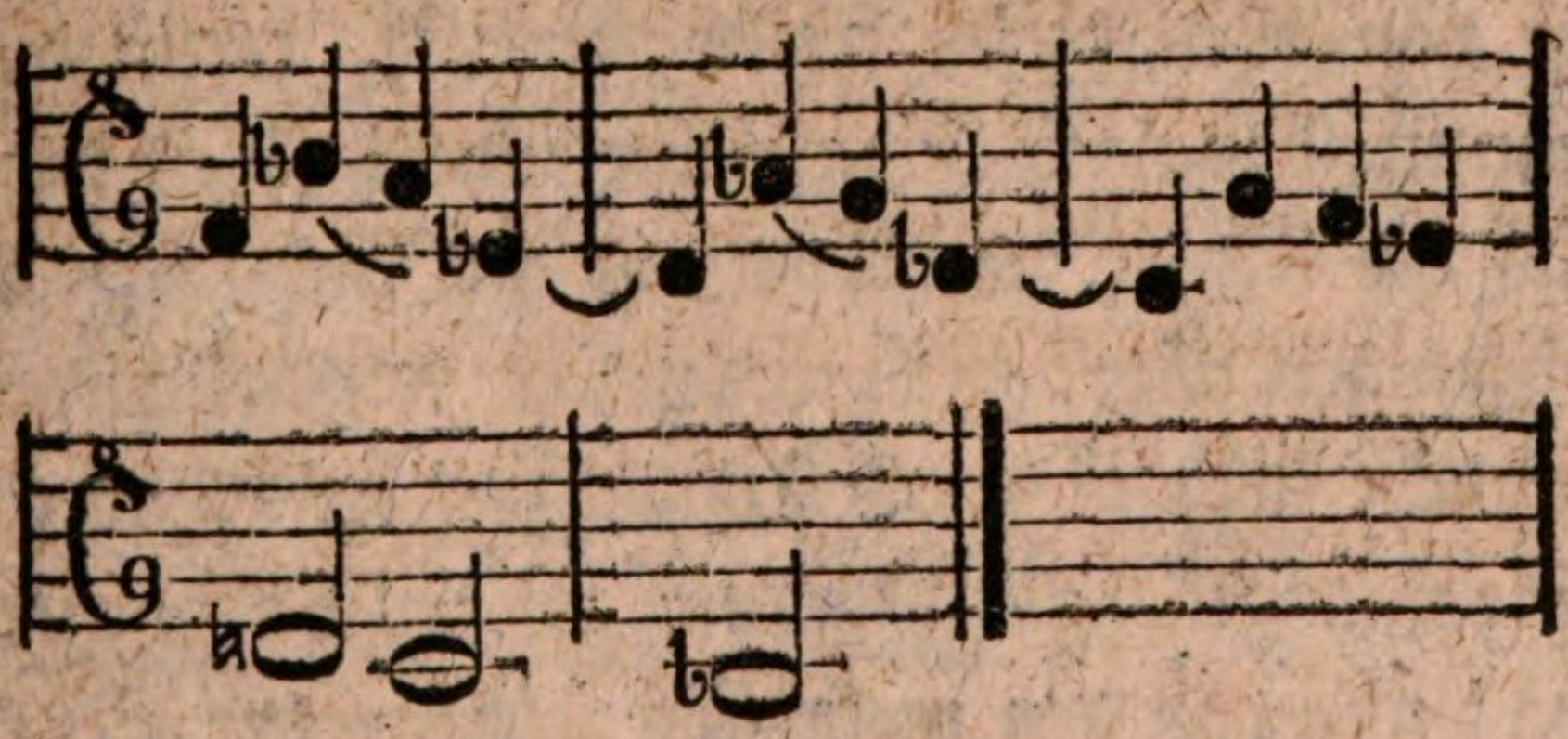
fig. 5. oder



3) Alle zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne der Tonart; in diesem Falle verlangt jederzeit das Gefühl bey dem zufällig erhöhten Tone die unmittelbar darüber liegende, bey dem erniedrigten Tone aber die unmittelbar darunter liegende Stufe zu hören; z. B.

allegro.





Ich habe nicht nöthig den angehenden Tonsetzer mit dem Unschicklichen, welches aus dem falschen

schen Gebrauche der auf diese Leittöne folgenden Töne entstehen kann, lange aufzuhalten, weil die Töne, deren Folge sie voraussetzen, durch die richtige Behandlung der Dissonanzen und durch den richtigen Gebrauch der durchgehenden und Wechselnoten, welches alles uns schon aus dem ersten Theile dieses Versuches bekannt ist, bestimmt werden.

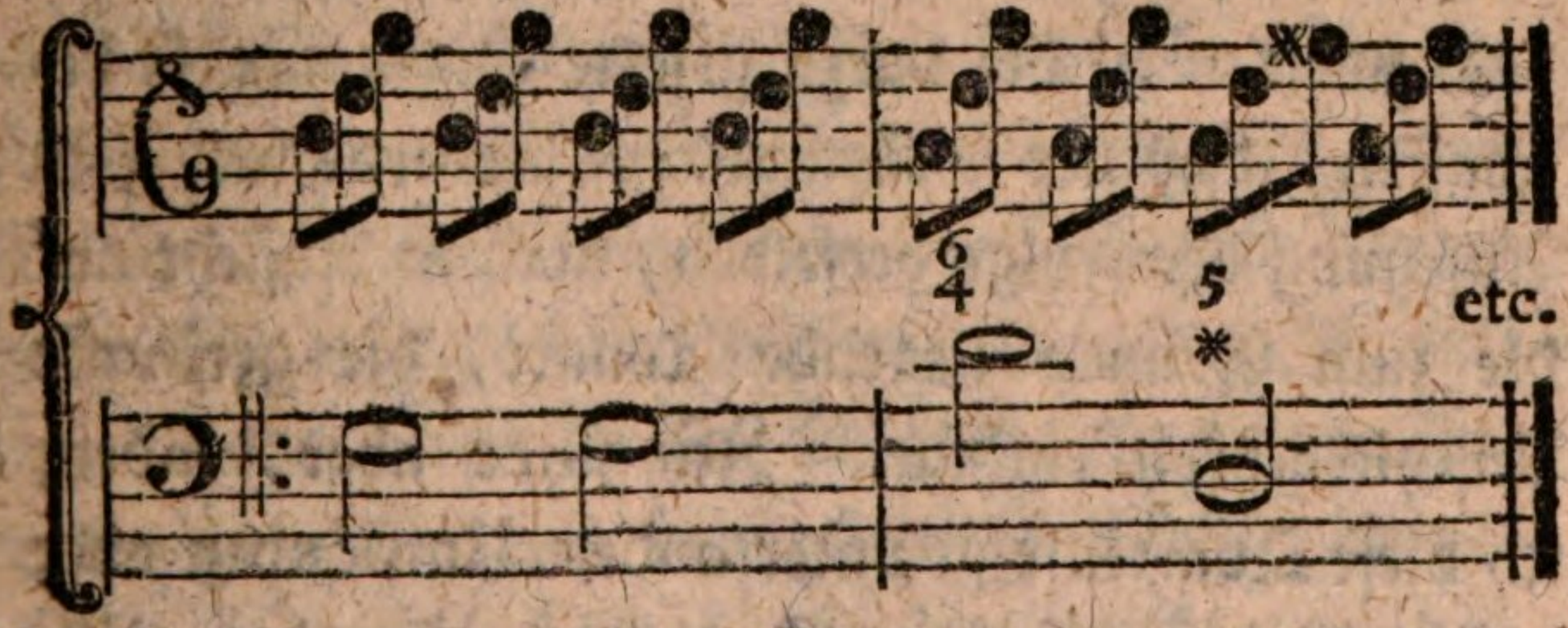
§. 8.

Die unmittelbare Folge mehrerer Intervallen von einer und eben derselben bestimmten Größe zerstört entweder die Natur der Tonart, oder sie macht mehrentheils, im Falle sie auch dieses nicht thut, auf das Gefühl eine unangenehme Würkung. Unter diejenigen Intervalle, die von eben derselben bestimmten Größe mehrmalen nach einander gebraucht, die Tonart zerstören, gehört (wie wir schon in dem vorhergehenden dritten §. gesehen haben) die große Terz. Auch die große Secunde ist von eben dieser Beschaffenheit, wenn wir sie unmittelbar nach einander mehrmals setzen wollten, als die Natur der Tonleiter sie enthält. Unter diejenigen aber, die unmittelbar nach einander gebraucht zwar nicht die Tonart zerstören, aber doch eine unangenehme Würkung auf unser Ohr machen, wird nun von den mehresten Lehrern der Sezkunst die vollkommene Quarte gerechnet. Daher sagt auch Marpurg in dem dritten Theile seines Hand-

buchs

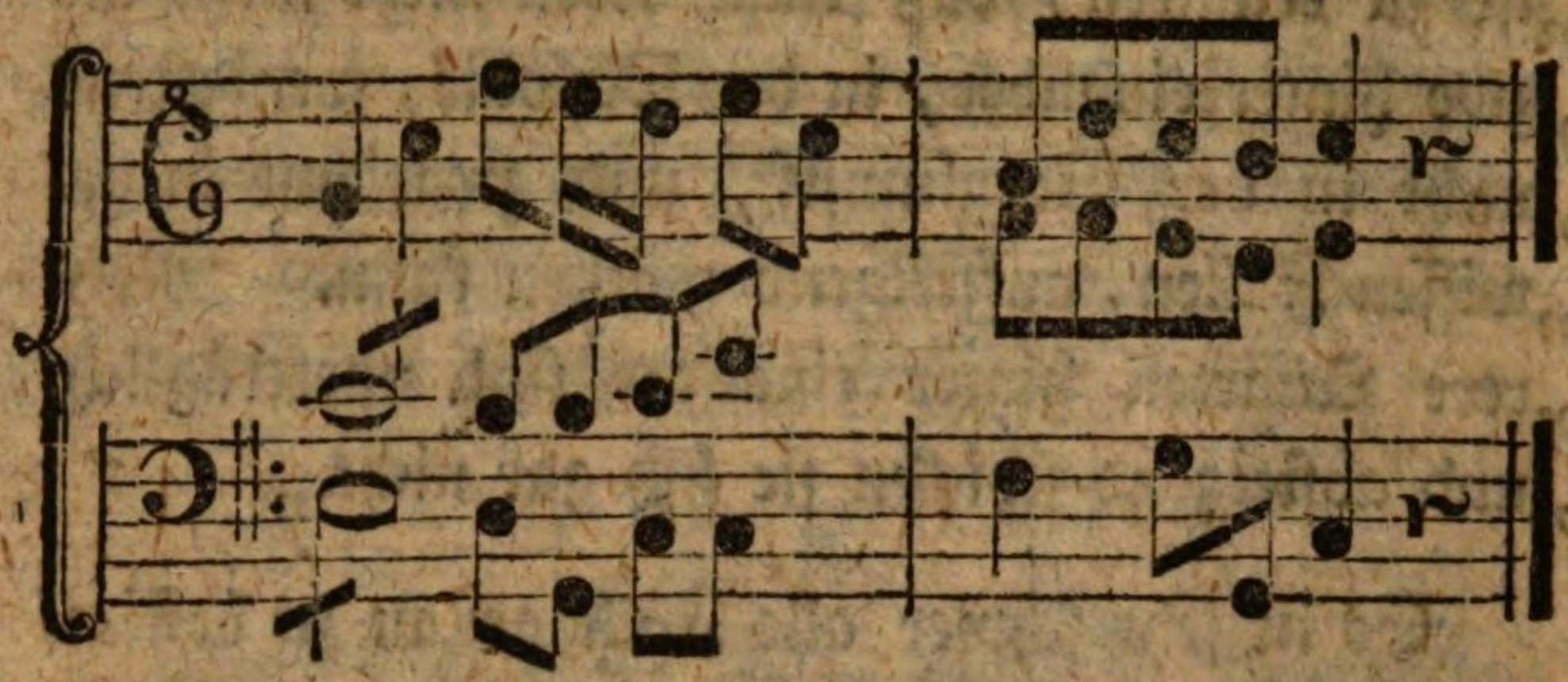
buchs bey dem Generalbasse und der Composition, Seite 217.: „Wegen der vollkommenen Quarte „ist zu erinnern, daß man deren nicht mehr als „zwo hinter einander, in der Melodie, wenigstens „nicht in der Vocalmusik, und zwar nur in ge„wissen Fällen, aufsteigend machen kann. Meh„rere Quarten hinter einander sind unerträglich, „und absteigend schicken sie sich gar nicht.„

Es ist sehr schwer alle Fälle genau zu bestimmen, bey welchen zwey auf einander folgende Quarten, wenn sie sich aufwärts bewegen, dem Gefühle erträglich sind. Daher will ich anjezt nur zwey dieser Fälle bekannt machen, in welchen sie nichts Beleidigendes für das Ohr haben; der erste Fall ist dieser, wenn die beyden aufwärts gehenden Quartensprünge in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten sind, und in einer Folge von gebrochenen Accorden vorkommen; z. B.



Der zweyte Fall aber ist der, wenn die Folge dieser beyden aufwärts gehenden Quartensprünge so

beschaffen ist, daß sie mit der fünften Stufe der Tonleiter anfangen; z. B.



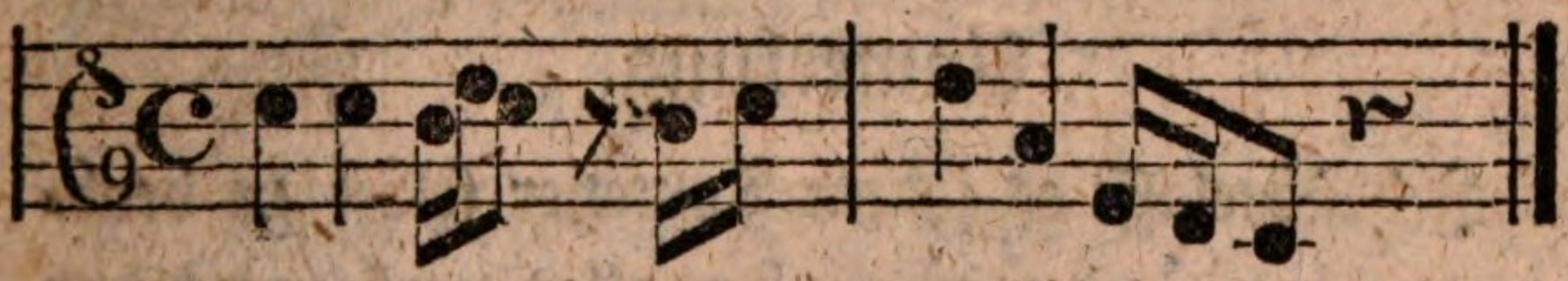
Sollte vielleicht gar das mehr oder weniger Schickliche der Harmonie, die bey der melodischen Folge zweyer Quartensprünge zum Grunde liegt, auf die bessere oder schlechtere Würkung, die sie auf unser Ohr machen, Einfluß haben? In den beyden angezeigten Fällen, in welchen sie das Gefühl nicht beleidigen, findet es sich, daß in dem ersten die beyden auf einander folgenden Quarten in einem einzigen Accorde enthalten sind, und in dem zweyten ist die darzu gesezte Harmonie so beschaffen, daß der Gebrauch der Accorde weder in Ansehung der Folge derselben, noch in Absicht auf die zum Grunde liegende Tonart, die geringste Unschicklichkeit enthält. Ich finde aber, indem ich diese Quartenfolge unter andern Umständen oder auf andern Stufen der Tonleiter anwenden will, daß sie eine üble Würkung auf das Ohr machen, und daß dabey immer der Fall trifft, daß eine

Unschick-

Unschicklichkeit in der darzu zu setzenden Harmonie, theils in Ansehung der Folge der Accorde, theils aber auch in Ansehung ihres Gebrauchs in Absicht auf die Tonart, zum Vorschein kömmt.

Noch mehr bestätiget sichs, daß die bessere oder schlechtere Folge der Accorde, die bey dem melodischen Gebrauche zweyer Quarten zum Grunde liegt, auf die Würkung, die sie auf unser Ohr machen, vielen Einfluß habe, wenn man versucht die Folge zweyer Quartensprünge auch abwärts zu brauchen. Denn auch hier findet es sich, daß sie, wenn sie dem Gefühle anstößig sind, keine schickliche Folge der darzu zu setzenden Accorde zulassen; z. B.

schlecht.



und daß sie im Gegentheil dem Gefühle nicht anstößig sind, wenn sie bey ihrem abwärts gehenden Gebrauche entweder in einem einzigen zum Grunde liegenden Accorde enthalten sind, wie z. B. bey fig. 1. oder wenn sie eine schickliche Folge von Accorden zulassen; und dieser lezte Fall trifft sich allemal, wenn die beyden abwärts sich bewegenden Quarten mit dem Grundtone der Tonart anfangen; z. B. fig. 2.

fig. 1.

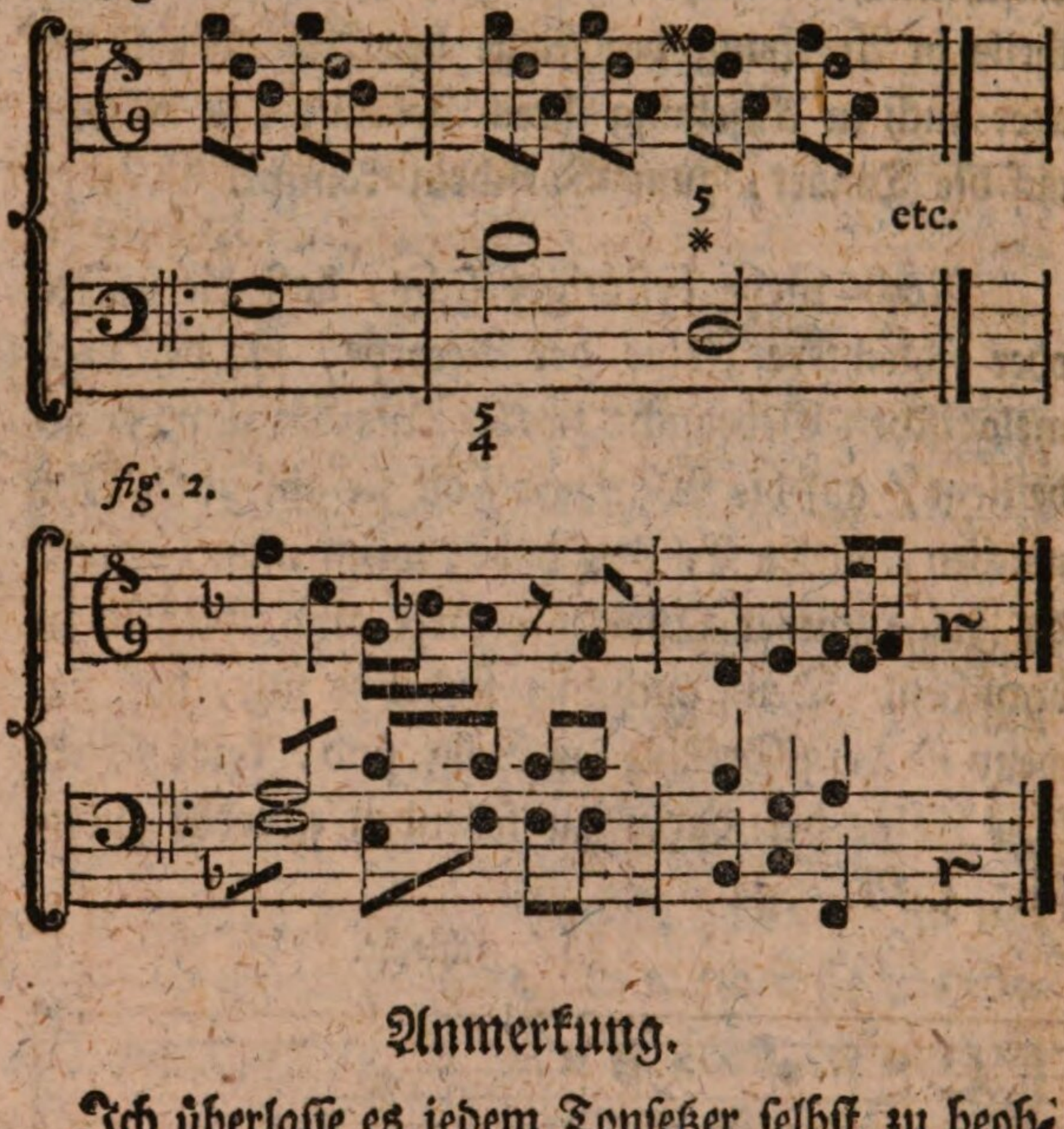


fig. 2.

Anmerkung.

Ich überlasse es jedem Tonsetzer selbst zu beobachten, ob wirklich bey allen vorkommenden Fällen, in welchen zwey auf oder abwärts springende Quarten das Gehör beleidigen, auch jederzeit dabey der Fall vorhanden ist, daß sie keine schickliche Folge der Accorde zulassen.

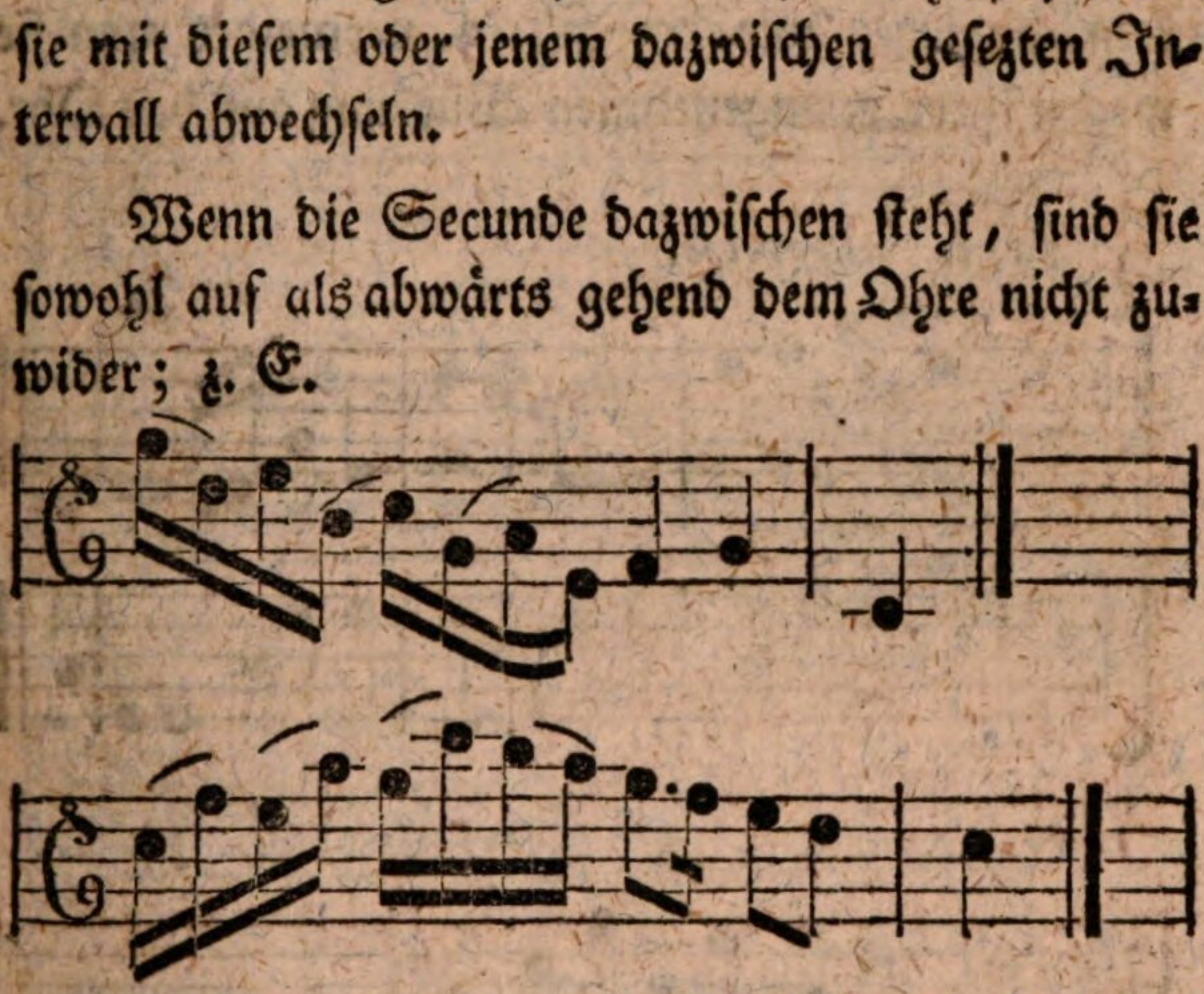
§. 9.

Die unmittelbare Folge zweyer Quartensprünge ist es nicht allein, was bey dem melodischen

Ge-

Gebrauche der Quarten dem Gefühle anstößig ist, denn diese Quartensprünge behalten diese Eigenschaft auch in verschiedenen Fällen bey, wenn sie auch mittelbar gebraucht werden, das heißt, wenn sie mit diesem oder jenem dazwischen gesezten Intervall abwechseln.

Wenn die Secunde dazwischen steht, sind sie sowohl auf als abwärts gehend dem Ohre nicht zuwider; z. E.

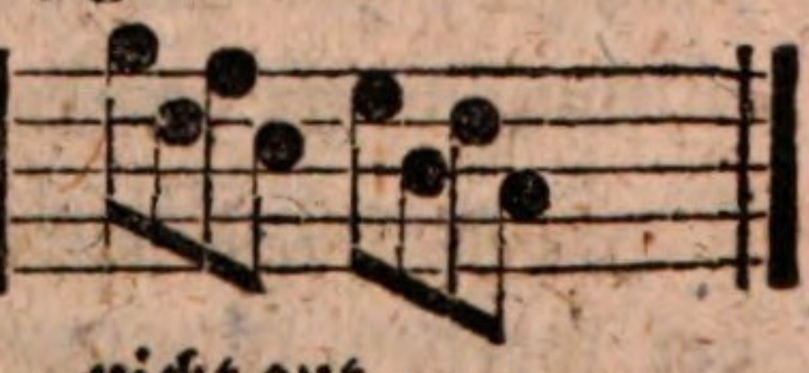


Steht aber eine Terz dazwischen, so daß sie eine Folge von gebrochnen Sextenaccorden bilden, dann können sie nur aufwärts ohne Beleidigung des Gefühls gebraucht werden, wie z. B. bey fig. 1. Abwärts aber thun sie keine gute Würkung, z. B. wie bey fig. 2.

fig. 1.

gut.

fig. 2.



nicht gut.

Auch mit dem dazwischen gesezten Quintensprunge bilden sie eine Folge von Sextenaccorden, und in diesem Falle bedient man sich ihrer nur, wenn sie abwärts gehen wie bey fig. 1.; umgekehrt hingegen wie bey fig. 2. vermeidet man sie wegen ihrer unangenehmen Würkung auf das Ohr.

fig. 1. allegretto.

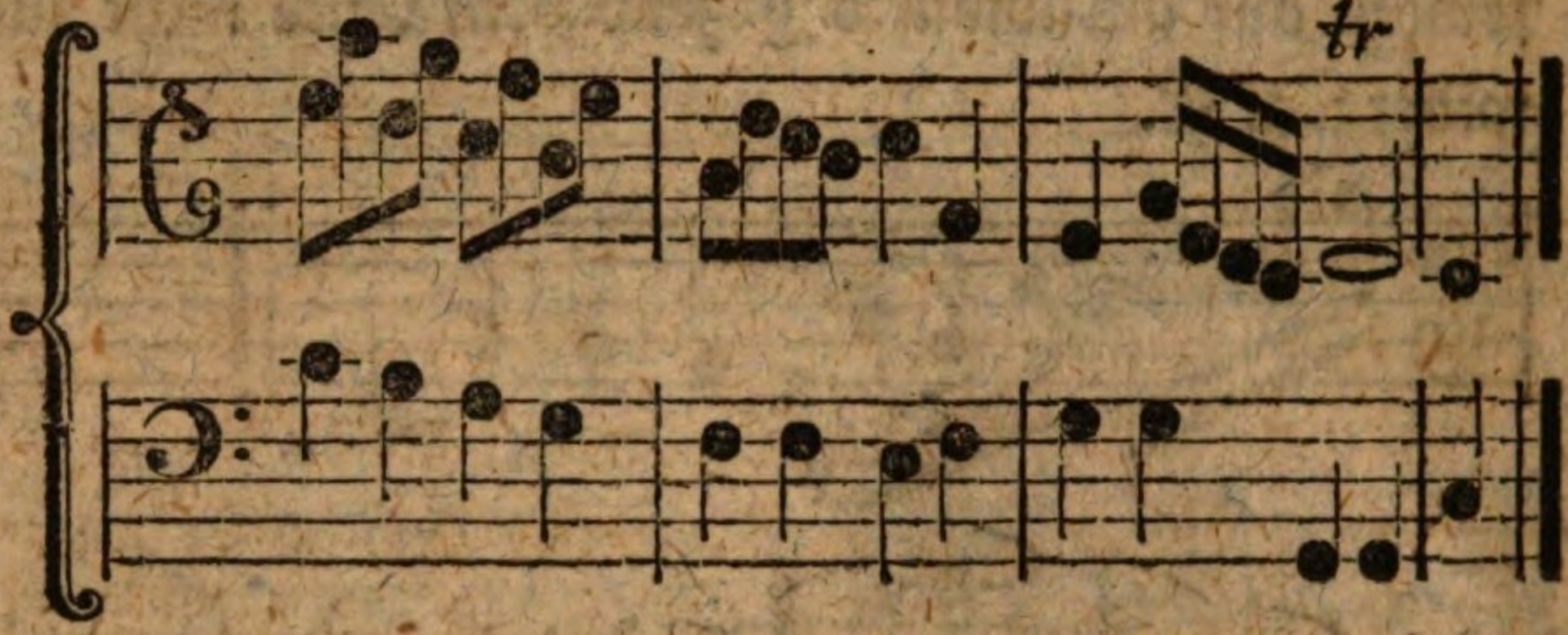
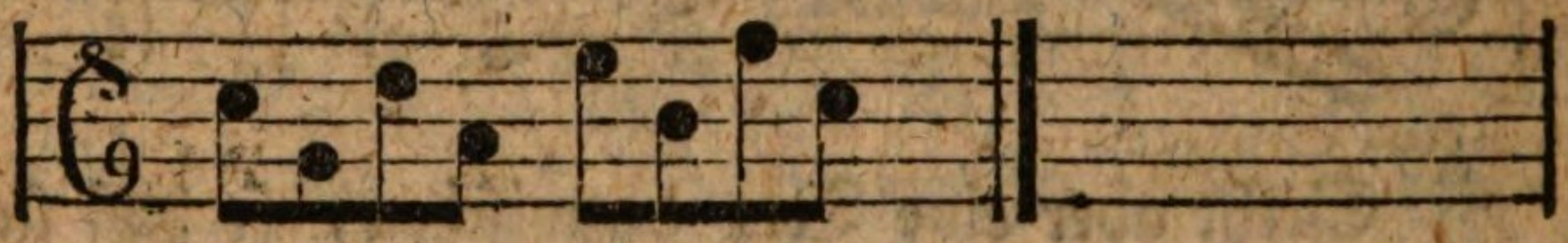


fig. 2.



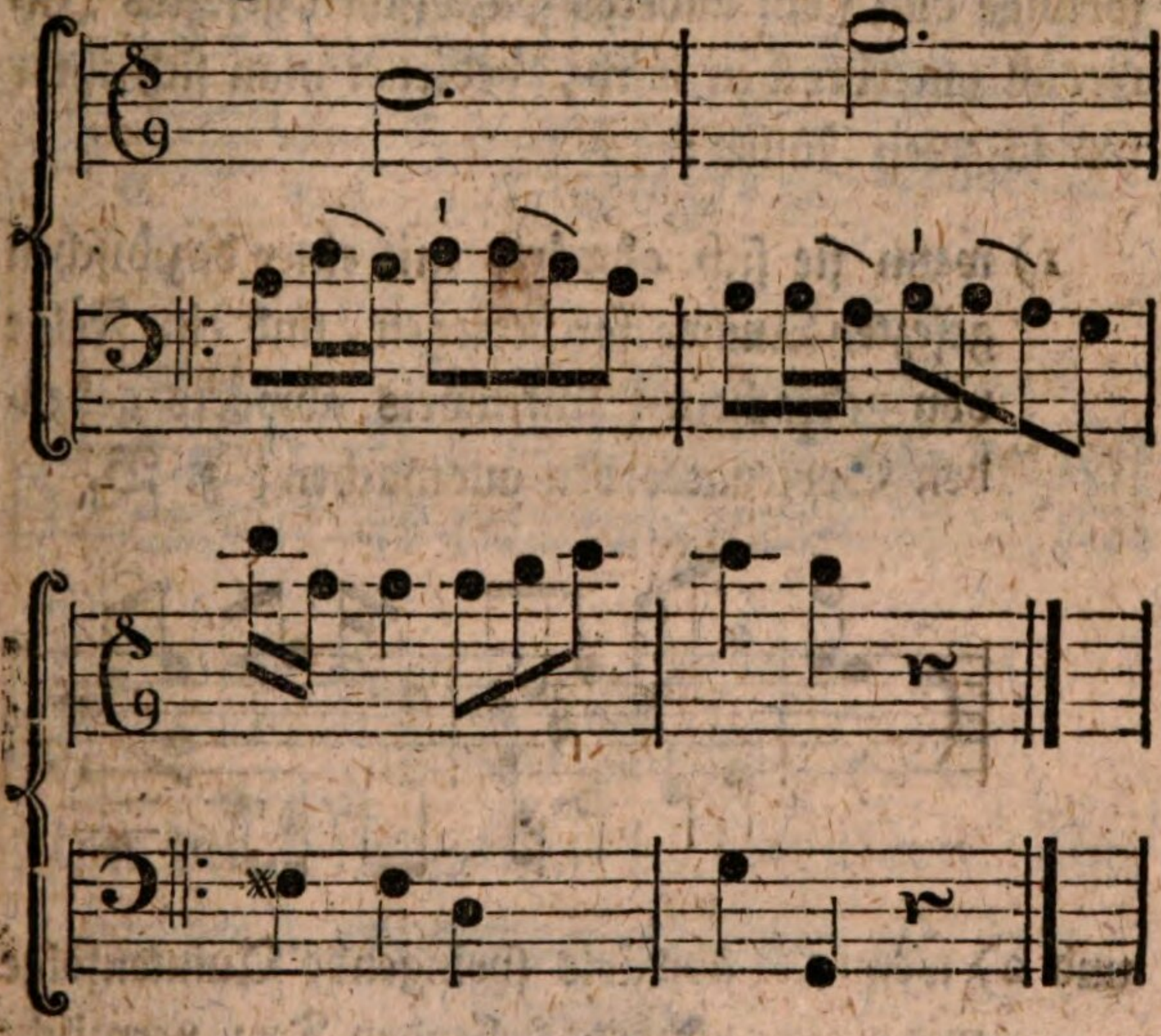
§. 10.

Zwey oder mehrere unmittelbar auf einander folgende Quintensprünge, sie mögen sich auf oder abwärts bewegen, sind dem Gefühle noch mehr zuwider, als die Folge zweyer Quarten, und ich entsinne mich auf keinen Fall, bey welchem diese Tonfolge zur Befriedigung des Gefühls angewendet werden könnte. Wenn ja der Fall möglich

wäre,

wäre, so müßten nothwendig die Quinten in sehr langsamer Bewegung auf einander folgen, wobey alsdenn die Begleitung gleichsam diese Quintenfolge dem Ohr vergessend machen müßte, z. B.

Adagio.



Anmerkung.

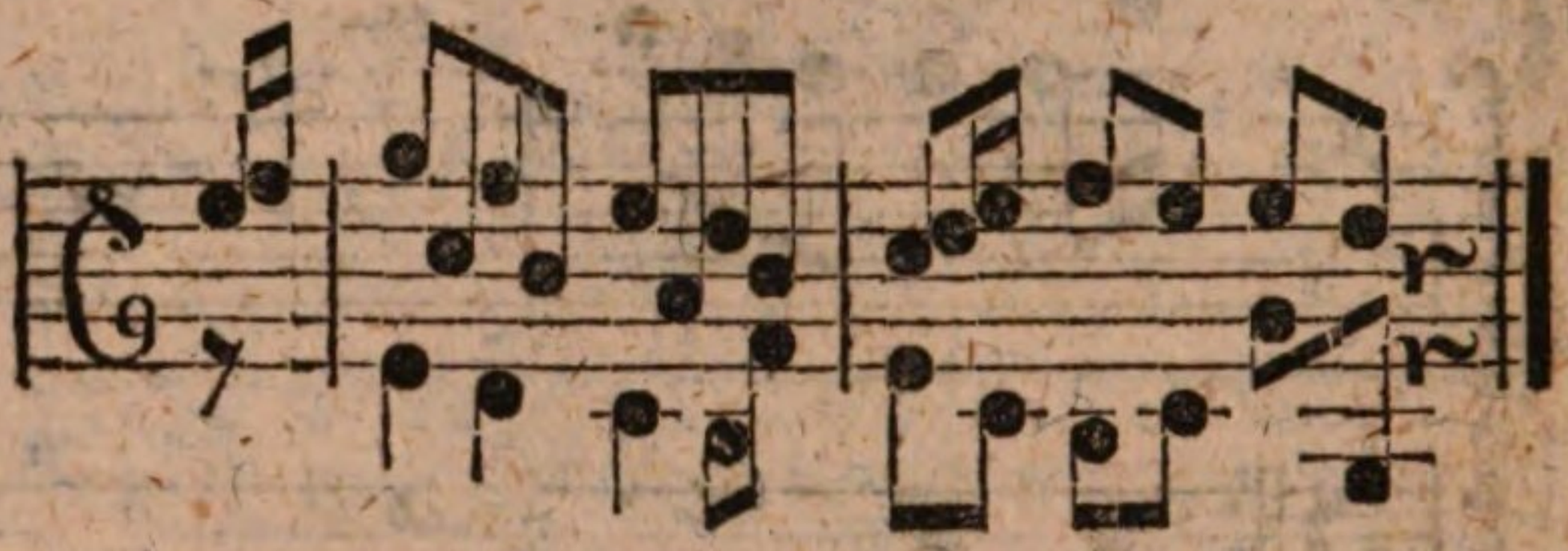
Ich will aber ganz und gar nicht behaupten, als ob die in diesem Beyspiele enthaltene melodische Folge zweyer Quinten das Ohr vollkommen befriedigte. Ich sage nur, daß das Eckle, welches diese Tonfolge verursacht, durch die langsame Bewegung und durch die

dazwischen anschlagenden Töne des Basses vermindert werde.

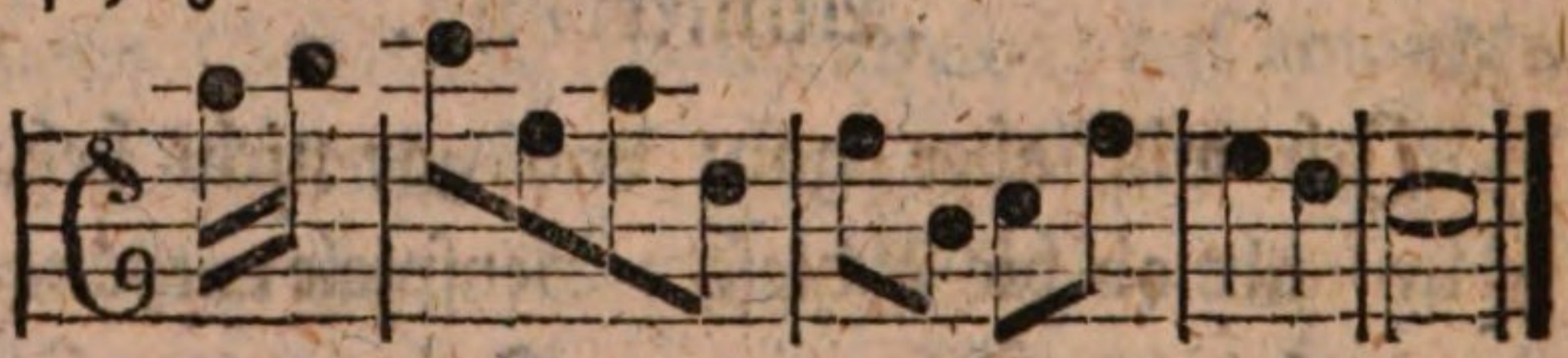
§. 11.

Im Falle die unmittelbare Folge der Quintensprünge durch ein anderes dazwischen gesetztes Intervall unterbrochen wird, bedienet man sich ihrer nur in zwey Fällen:

1) wenn sie sich abwärts mit einer dazwischen gesetzten Quarte fortbewegen, und eine Folge von gebrochenen stufenweis abwärts gehenden Sextenaccorden ausmachen; z. B.



und 2) wenn die abwärts springende Quintenfolge mit einer aufwärts gehenden Terz vermischt ist; z. B.



§. 12.

Zwey Sexten unmittelbar nach einander kommen nur bey Brechungen der Accorde, wie bey

fig. 1.

fig. 1. vor. Mittelbar, oder mit andern dazwischen gesezten Intervallen verbunden, bedient man sich derselben wie bey fig. 2. u. 3.

fig. 1.

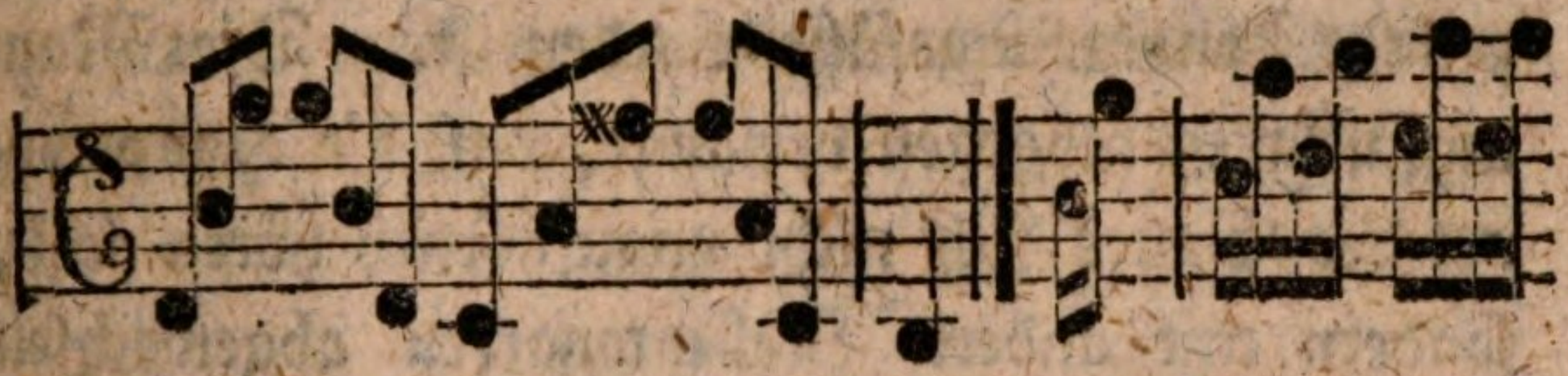
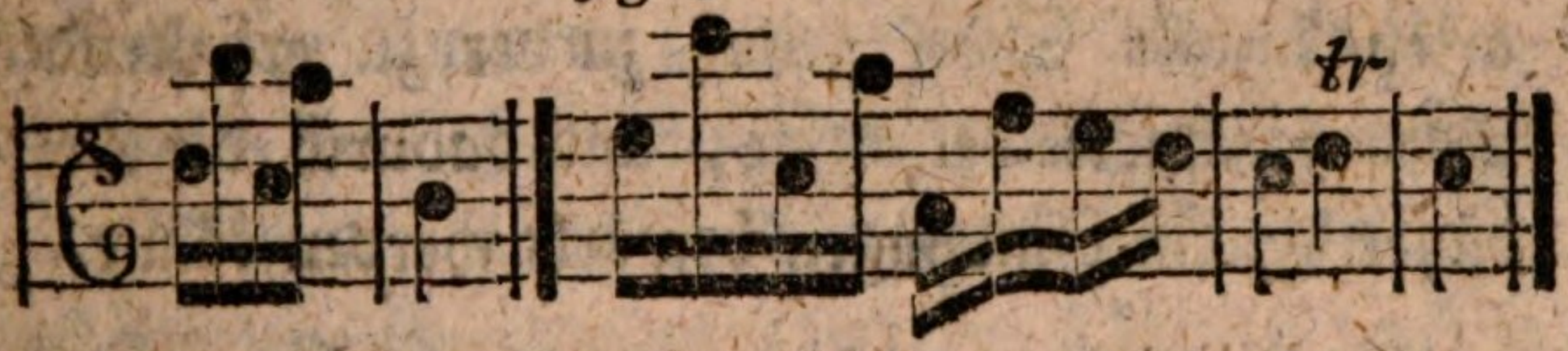


fig. 2.

fig. 3.



Zweytes Kapitel.

Von der Modulation insbesondere, oder von der Ausweichung einer Tonart in andere Tonarten.

§. 13.

Es ist schon oben in der ersten Abtheilung erinnert worden, daß ein Tonstück Einheit und Mannigfaltigkeit haben müsse; diese beyden Eigenschaften sind dabey auch in Rücksicht auf die Tonarten nothwendig. Die Einheit erfordert, daß in jedem für sich als ein Ganzes bestehenden Satze nur ei-

ne einzige Haupttonart vorhanden sey, auf welche sich alles was die Tonausweichung betrifft, beziehe; in welcher der Saz nicht allein angefangen und geschlossen wird, sondern die sich auch immer von neuem hören lassen muß, nachdem der Saz in eine andere Tonart hingeführt worden ist. Die Mannigfaltigkeit hingegen verlangt, daß die Haupttonart des Satzes sich nicht unaufhörlich hören lasse, sondern mit andern Nebentonarten abgewechselt werde, damit das Ohr auch in Ansehung der Tonarten immer Stoff genug zu der zu erhaltenden Aufmerksamkeit bekomme, und dadurch die Fortdauer der Empfindungen bewürkt werden könne.

Gesezt aber man wollte, um dem Tonstücke genugsame Mannigfaltigkeit zu geben, unmittelbar nach einander in verschiedene Nebentonarten förmlich ausweichen, ohne zwischen jeder dieser Nebentonarten jedesmal die Haupttonart wieder zum Vorschein zu bringen; so würde die Einheit des Ganzen beleidigt werden, und man würde die Haupttonart ganz aus der Vorstellung verliehren. Soll daher auch in diesem Stücke die Einheit mit der dabey nöthigen Mannigfaltigkeit verbunden seyn, so muß sich nicht nur die Haupttonart bey dem Anfange des Satzes so lange unabgeändert hören lassen, bis sie dem Gefühle genugsam eingeprägt worden ist; sondern sie muß auch, wenn

man

man sie nicht gänzlich aus der Vorstellung verlieh-ren soll, jederzeit wieder zum Vorschein kommen, nachdem der Saz in eine Nebentonart geführt und in derselben geschlossen worden ist, damit dem Ohr immer wieder die Haupttonart merkbar wird, be-vor man aufs neue in eine andere Nebentonart ausweicht.

§. 14.

Ob gleich alle in der modernen Tonkunst ge-bräuchliche Tonarten weiter nichts sind, als Ver-setzungen der bestimmten Größe der Töne der bey-den Tonarten c dur und a moll auf andere an-genommene Grundtöne; (siehe 1. Theil §. 13.) so haben dennoch die mehresten dieser versezten Ton-arten etwas Eigenthümliches, wodurch sie sich sehr fühlbar unterscheiden. Dieses Eigenthümliche, oder der Unterschied dieser versezten Tonarten ist unter allen Instrumenten auf der Violine am merk-lichsten. Dieses Instrument zeigt es am fühlba-resten, daß diese oder jene Tonart schärfer, eine andere schmeidiger ist; daß eine mehr dem Aus-drucke der Freude, eine andere mehr dem Ausdrucke der Traurigkeit entspricht. So ist z. B. die Ton-art f moll zur Erweckung einer tiefen Traurigkeit, oder zum Tone der Klage weit schicklicher als die Tonart a oder e moll; und eben so ist die Tonart a dur, als ein sehr scharfer Ton zum Ausdrucke

einer Empfindung die sich mit Heftigkeit äussert schicklicher, als f dur, u. s. w. Daher bedienet man sich bey der Bearbeitung sanfter Empfindungen solcher Tonarten, denen besonders der Character des Sanften eigen ist; bey heftigen Empfindungen braucht man solche, die ihrem innern Character gemäß schärfer und schneidender sind.

Anmerkung.

Es ist hierbey aber auch zu bemerken, 1) daß in großen Tonstücken, wo die Wahl der Tonart eines Satzes nicht jederzeit ganz willkührlich ist, sondern von der Tonart des vorhergehenden Satzes gewissermaßen abhängt, man nicht immer diejenige Tonart zum Ausdrucke dieser oder jener Empfindung wählen kann, die man ausser dieser Verbindung gewählt haben würde, und die ihrem eigentlichen Character gemäß die schicklichste darzu gewesen wäre. Daher hat man 2) niemals bey diesem Gegenstande ausser Acht zu lassen, daß die Wahl der Tonart in Rücksicht auf den Ausdruck der Empfindungen, sobald man sie gegen die Gedanken selbst hält, welche die Empfindungen ausdrücken sollen, nur eine Nebensache ist; denn die Gedanken selbst sind es eigentlich die den Ausdruck

der

der Empfindung enthalten. Demohngeachtet bleibt die Wahl der Tonart zum Ausdrucke gewisser Empfindungen immer eine Nebensache, die vieles zu der Absicht des Ganzen beyzutragen vermögend ist; denn es ist, um das schon angeführte Beyspiel zu behalten, doch immer leichter, die Empfindung tiefer Traurigkeit in der Tonart f moll, als in der Tonart a oder e moll auszudrücken. Die zu erweckende Empfindung sollte daher eigentlich jederzeit, wenn nicht zufällige Umstände es verhindern, sowohl die Haupttonart des Satzes, als auch die Nebentöne bestimmen, in welche die Modulation hingeleitet wird.

§. 15.

Wenn eine Tonart in eine andere ausweicht, so nimmt das Ohr dabey mehr oder weniger Schärfe oder Auffallendes bey dem Uebergange gewahr, je nachdem in der Tonart, in welche die Ausweichung geschieht, mehr oder weniger Töne derjenigen Tonart abgeändert werden müssen, von welcher ausgewichen worden ist; das heißt, wie wir sogleich in der Folge hören werden, je nachdem die Tonart, von welcher man ausweicht, mit derjenigen, in welche die Ausweichung geschieht, in entfernterer oder näherer Verwandschaft steht. So

ist

ist z. B. der Uebergang von c dur ins g dur dem Gefühle nicht sonderlich auffallend, macht keinen besondern harten oder scharfen, sondern einen ganz gelinden Uebergang, weil in diesem Falle von der bestimmten Größe der Töne der Tonart c dur nur ein einziger Ton abgeändert zu werden braucht, um die Tonart g dur zu erhalten. Weicht man aber aus der Tonart c dur z. B. in die Tonart a dur aus, so würkt dieser Uebergang weit auffallender und härter auf das Gefühl, als im vorhergehenden Falle, weil hier, um die Tonart a dur zu erhalten, drey Töne der Tonart c dur auf einmal abgeändert werden müssen.

Angenehme und ruhige Empfindungen verlangen ihrer Natur gemäß bey ihrer Bearbeitung, und bey der Ausführung der Sätze, in welchen sie erweckt werden sollen, solche Ausweichungen, die nicht scharf und auffallend auf unser Gefühl würken; und sie erfordern überhaupt ihrem Character zu Folge keine öftere Ausweichung. Daher braucht man bey der Schilderung derselben nur so viel Tonausweichung als die nöthige Mannigfaltigkeit der Theile des Ganzen erfordert. Heftige und verdrießliche Empfindungen hingegen verlangen nicht nur eine öftere Abwechslung der Tonarten, als die Mannigfaltigkeit der Theile des Ganzen überhaupt nöthig macht; sondern sie vertragen sich auch oft

sehr

sehr gut mit auffallenden und harten Ausweichungen, das ist mit solchen, bey welchen die wechselnden Tonarten nicht in den nächsten Graden verwand sind.

§. 16.

Es kömmt bey der Ausweichung der Töne in Absicht auf mehr oder weniger Abwechslung, und auf die Wahl der nähern oder entferntern verwandten Tonarten hauptsächlich auf zwey Stücke an:

1) auf den Umfang und die Art des Satzes, und

2) darauf, ob die Tonausweichung nur gebraucht wird, um den Theilen des Ganzen auch in Absicht auf die Tonarten Mannigfaltigkeit zu geben, um das Ohr immer in der nöthigen Aufmerksamkeit zu erhalten; oder ob die Tonausweichung zugleich zu dem Ausdrucke der zu erweckenden Empfindung das Ihre beytragen soll.

§. 17.

Der Umfang des Satzes bestimmt in so ferne die Tonausweichung, daß bey kurzen Sätzen es nicht nöthig ist, eben so viele Nebentonarten hören zu lassen, als in lang ausgeführten Sätzen. In einem kurzen Andante z. B. ist es um die nöthige Mannigfaltigkeit zu erlangen hinlänglich, wenn

wenn die Haupttonart mit einer einzigen Nebentonart abwechselt; bey langen Ausführungen hingegen z. B. bey dem ersten Allegro eines Concerts müssen sich mehrere Nebentöne hören lassen, wenn die Theile des Ganzen genugsame Mannigfaltigkeit bekommen sollen.

Die im Satze herrschende Empfindung bestimmt hierbey, ob die Ausweichung in die zunächst verwandten Tonarten geschehen müsse, oder ob man sich solcher Töne bedienen könne, die von der Haupttonart entfernt sind. Doch muß man dabey allezeit bemerken, daß man in kurzen Säzzen in nicht so weit entfernte Töne gehen kann, als in solchen, die lang ausgeführt sind, und bey welchen man zu der Zurückführung derselben in die Haupttonart mehr Zeit hat, ohne das Ebenmaas der Theile des Ganzen zu zerreißen.

§. 18.

Wenn die Tonausweichung blos deswegen gebraucht wird, um nur der Ausführung des Satzes die nöthige Mannigfaltigkeit seiner Theile zu geben, so bedient man sich jederzeit nur solcher Töne zur Ausweichung, die mit der Haupttonart in den nächsten Graden der Verwandschaft stehen. Wird sie aber hauptsächlich in der Vocalmusik und in dieser besonders im Recitativ oder in dem Accompagnement zum Ausdrucke heftiger und verdrießlicher

Empfin-

Empfindungen gebraucht, dann sind oft die entferntsten Ausweichungen sehr schicklich, als ein Hülfsmittel zur Erweckung solcher Empfindungen gebraucht zu werden, die einige Härte der Ausweichung und des Ausdrucks überhaupt verlangen.

Erste Anmerkung.

In der Instrumentalmusik kommen selten Ausweichungen in solche Tonarten vor, die von der Haupttonart weit entfernt sind, weil in dieser Art der Tonstücke die verschiedenen Empfindungen nicht so mit einander abwechseln können, als wenn die Poesie mit der Tonkunst vereint ist. Dieses ist die Ursache warum man sich bey den gewöhnlichen Instrumentalstücken nur derjenigen Tonarten zur Ausweichung bedient, die in den nächsten Graden mit der Haupttonart verwandt sind. In Arien und Chören hingegen kommen oft Fälle vor, bey welchen die Gedankenfolge des Dichters entferntere Ausweichungen nöthig macht. Eigentlich aber ist der geschwinde Wechsel solcher Tonarten, die von einander in einer sehr entfernten Verwandschaft stehen, nur in dem Recitativ, und besonders in dem mit Instrumenten begleiteten Recitative oder in dem Accompagnement zu Hause, in welchem die Empfin-

dungen geschwinde abzuwechseln pflegen, und eben deswegen, weil sie nicht so lange wie in der Arie oder in dem Chore anzuhalten nöthig haben, auf den höchsten Grad ihrer Aeußerung getrieben werden können. Und diese Art des Satzes macht es nothwendig, daß wir uns in der Folge dieses Kapitels auch mit den Ausweichungen in die entfernten Tonarten bekannt machen müssen.

Zweyte Anmerkung.

Das Recitativ wird in Ansehung der Tonausweichung, so wie überhaupt in den mehresten Stücken, ganz anders behandelt, als die übrigen Arten der musikalischen Sätze; denn in diesem findet die oben §. 13. bemerkte Regel, daß in jedem Satze eine Haupttonart vorhanden seyn müsse, auf welche sich die Tonausweichung beziehe, u. s. w. nicht statt. Man hat bey dem Recitative nicht nöthig, es in eben der Tonart zu schließen, in welcher es angefangen hatte, weil keine Haupttonart in demselben vorhanden ist, auf welche sich die Tonausweichung beziehen soll.

§. 19.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen über die Tonausweichung überhaupt, haben wir nun ins-

insbesondere auf zwey Stücke zu sehen; 1) auf die Verwandschaft der Tonarten, und 2) auf die Art und Weise wie man aus einer Tonart in eine andere näher oder weiter entferntere Tonart übergehen kann. Jenes soll den Inhalt des ersten, dieses aber den Gegenstand des zweyten Absatzes dieses Kapitels ausmachen.

Erster Absaz.

Von der Verwandschaft der Tonarten.

§. 20.

Der erste Grad der Verwandschaft der Tonarten kann aus verschiedenen Gesichtspuncten betrachtet werden. Man kann z. B. die weiche Tonart a als die nächst verwandte mit der Tonart c betrachten, weil die bestimmte Größe der Töne in der Tonart a moll eben dieselbe ist wie in c dur, und weil dabey kein anderer Unterschied ist, als daß die in der bestimmten Größe dieser Töne enthaltnen drey harten Dreyklänge, in der Tonart c dur, die in diesen Tönen enthaltenen drey weichen Dreyklänge aber in a moll den Vorzug haben. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet steht a moll in dem allernächsten Grade der Verwandschaft mit der Tonart c dur. Betrachtet man aber die Sache so, daß die harte Tonart vollkommener ist als die weiche, und daß also die mit c dur zunächst ver-

wandte Tonart auch eine Tonart von gleicher Linie, das ist, auch eine harte Tonart seyn müsse, so fällt die nächste Verwandschaft der Tonart c dur auf die Tonart g dur, theils weil der Grundton dieser Tonart bey der Entstehungsart der Töne durch die Theilung des klingenden Körpers (Theil I. §. 9.) zuerst entstehet; theils aber auch, weil in der Tonart g dur zwey Dreyklänge von der Tonart c enthalten sind, und weil, um diese harte Tonart g mit der Tonart c zu verwechseln, nur ein einziger Ton, nemlich f in fis verwandelt werden darf, um den nöthigen dritten harten Dreyklang zu erhalten, und die bestimmte Größe der Töne in der Tonart g, der Größe der Töne in der Grundtonart c vollkommen gleich zu machen; die Sache so betrachtet hat also die Tonart g dur vor der weichen Tonart a den Vorzug der nähern Verwandschaft, den man ihr auch in Praxi zuerkennet.

Die Tonart f dur würde also, in Rücksicht der Entstehungsart ihres Grundtones durch die Theilung des klingenden Körpers, erst in den zweyten Grad der Verwandschaft zu stehen kommen. Weil aber diese Tonart eben so wie die Tonart g auch zwey harte Dreyklänge mit der Tonart c gemein hat, und weil bey dem Uebergange in dieselbe auch nur ein einziger Ton, nemlich h in b modificirt zu werden braucht, so ist man darinnen

überein kommen allen diesen drey Tonarten, nemlich g dur, f dur und a moll, den ersten Grad der Verwandschaft mit der Grundtonart c anzuerkennen; jedoch dergestalt, daß die Tonart g dur, das ist, die Tonart auf der fünften Stufe der Tonleiter den Vorzug vor den beyden übrigen hat; theils weil sie eine Tonart eben derselben Linie ist, theils aber auch, weil ihr Grundton in der Entstehungsart der Töne eher zum Vorschein kommt, als der Grundton der Tonart der Quarte.

Die mit jeder harten Tonart im ersten Grade der Verwandschaft stehende Tonarten sind daher die beyden harten Tonarten auf der vierten und fünften Stufe ihrer Tonleiter, und die mit der Größe ihrer Töne übereinstimmende weiche Tonart auf der sechsten Stufe.

Also ist im ersten Grade verwandt

mit C dur — g dur, a moll und f dur,
mit g dur — d dur, e moll und c dur,
mit d dur — a dur, h moll und g dur,
mit a dur — e dur, fis moll und d dur,

u. s. w.

§. 21.

Aus eben den vorhin angezeigten Gründen sind die nächstverwandten Töne einer weichen Tonart, die beyden weichen Tonarten auf der vierten und fünften Stufe ihrer Tonleiter, und die mit der Größe ihrer Töne überein kommende harte Tonart auf ihrer dritten Stufe. So wie aber in der harten Tonart unter den drey im ersten Grade damit verwandten Tönen, die Tonart der Quinte einigen Vorzug vor den beyden übrigen hatte, so fällt nun in der weichen Tonart dieser Vorzug unter den im ersten Grade mit ihr verwandten Tönen, auf die harte Tonart ihrer Terz, zuweilen aber auch auf die weiche Tonart der Quinte.

Daher ist im ersten Grade verwandt

mit a moll — c dur, e moll und d moll,
mit e moll — g dur, h moll und a moll,
mit h moll — d dur, fis moll und e moll,
mit fis moll — a dur, cis moll und h moll,
u. s. w.

§. 22.

Dem besondern Vorzuge zu Folge, den man einer dieser in dem ersten Grade mit einer andern in Verwandschaft stehenden Tonart giebt, weicht man

man daher in jeder harten Tonart (wenn keine besondern Ursachen vorhanden sind, anders zu verfahren) zuerst in die Quinte aus, bevor man die weiche Tonart auf der Sexte, und die harte Tonart auf der Quarte hören läßt. Und in der weichen Tonart ist es willkührlich, ob man zuerst die harte Tonart auf der Terz, oder die weiche Tonart auf der Quinte hören lassen will. Am gewöhnlichsten braucht man die harte Tonart auf der Terz zur ersten Ausweichung einer weichen Tonart, und in diesem Falle behält aber dennoch die Tonart der Quinte in der Folge des Satzes vor der Tonart auf der Quarte das Vorrecht sich zuerst hören zu lassen. Läßt man aber die weiche Tonart zuerst in die Tonart ihrer Quinte ausweichen, so geschieht alsdenn die nächstfolgende Ausweichung in die harte Tonart der Terz, ehe man die Tonart der Quarte zum Vorschein bringt. Alles dieses aber ist blos zu verstehen, wenn die Tonausweichung nur der Mannigfaltigkeit wegen gebraucht wird. Denn sobald man sich ihrer zum Ausdrucke der Empfindungen bedient, sobald hört dieser durch Gewohnheit angenommene Rang auf.

§. 23.

Nach Anleitung des 20sten Syhs. kann man die Grade der Verwandschaft der Tonarten von einer und eben derselben Linie durch auf- und ab-

steigende Quinten abzählen; in aufsteigender Quintenfolge ist also

im siebenten Grade cis dur.
im sechsten Grade fis dur,
im fünften Grade h dur,
im vierten Grade e dur,
im dritten Grade a dur,
im zweyten Grade d dur,
im ersten Grade g dur,

verwandt, mit . . . C dur,

In absteigender Quintenfolge aber ist verwandt mit . . . C dur

im ersten Grade f dur,
im zweyten Grade b dur,
im dritten Grade es dur,
im vierten Grade as dur,
im fünften Grade des dur,
im sechsten Grade ges dur.

Eben so zählt man auch in der weichen Tonart die Grade der Verwandschaft, daher ist in aufsteigender Quintenfolge

im fünften Grade gis moll,
im vierten Grade cis moll,
im dritten Grade fis moll,
im zweyten Grade h moll,
im ersten Grade e moll,

verwandt, mit . . . Amoll,

Und

Und in absteigender Quintenfolge ist verwandt mit . . . Amoll

im ersten Grade d moll,
im zweyten Grade g moll,
im dritten Grade c moll,
im vierten Grade f moll,
im fünften Grade b moll,
im sechsten Grade es moll,
im siebenten Grade as moll.

Anmerkung.

So wie bey der ganz gewöhnlichen Tonausweichung, wo sie nicht besonders das Ihre zum Ausdrucke der Empfindungen beytragen soll, die Tonart der aufwärts abgezählten Quinte der Tonleiter, den Vorzug vor der Tonart der abwärts gezählten Quinte hat; eben so hat, wenn von zwey Tonarten die Rede ist, deren eine aufsteigend, die andere aber absteigend in eben demselben Grade mit einer Tonart verwandt sind, die aufsteigende vor der absteigenden jederzeit den Vorzug.

§. 24.

Will man nun entdecken, im wievielsten Grade zwey Tonarten von einer und eben derselben Linie mit einander verwandt sind, deren eine mit Kreuzen, die andere aber mit Been modificirt ist;

so setzet man die Grundtonart dieser Linie (nemlich c dur oder a moll) in die Mitte, und gehet Quintenweis sowohl auf als absteigend vom Grad zu Grade fort, bis man zu den Tonarten kömmt, deren Verwandschaft man entdecken will, und zählt hernach sowohl die auf als absteigenden Grade zusammen. Wenn man z. B. wissen will, im wievielsten Grade e dur mit as dur verwandt ist, so zeigt diese Vorstellung,

e —
a —
d —
g —
C dur
f —
b —
es —
as —

daß diese beyden Töne in dem achten Grade mit einander verwandt sind.

§. 25.

Will man aber die Grade der Verwandschaft zweyer Tonarten von ungleicher Linie erforschen; so muß man sich hierzu einer der beyden Grundtonarten, und zugleich der damit im ersten Grade verwand-

wandten Tonart der entgegen gesezten Linie bedienen, und alsdenn auf- oder absteigend die Grade der Verwandschaft derselben abzählen. Gesezt, man wollte erforschen, im wievielsten Grade fis moll von c dur, oder wie weit h dur von a moll entfernt sey, so zeigen diese Vorstellungen,

fis moll	h dur
h moll	e dur
e moll	a dur
a moll	d dur
c dur	g dur
	c dur
	a moll

daß fis moll von c dur vier Grade, h dur von a moll aber sechs Grade entfernt sey.

Jedoch diese Untersuchung ist mehr speculativisch als practisch, weil mit dem dritten Grade der Verwandschaft der Rang der zu wählenden Tonarten aufhört; denn gesezt, es sind Ursachen vorhanden, die im Satze eine Ausweichung in eine entfernte Tonart nöthig machen, so ist es alsdenn einerley, ob diese entfernte Tonart einige Grade näher oder weiter mit der Tonart, von welcher man ausweicht, verwandt ist oder nicht. Man bedienet sich in diesem Falle immer eher der entferntern, als der nähern Grade der Verwandschaft,

weil

weil man vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Intervallen in jene leichter, als in diese übergehen kann, wie wir in dem folgenden Absatze sehen werden.

§. 26.

Bey der Ausweichung einer Tonart in eine andere, kömmt es nun aber auch besonders darauf an, ob sie 1) nur eine zufällige, oder 2) eine durchgehende, oder aber 3) eine förmliche Ausweichung ist.

Was ich unter einer zufälligen Ausweichung verstehe, und wie sie behandelt wird, habe ich, der Verbindung wegen, schon in dem ersten Theile, und zwar von §. 210. bis §. 213. erklärt; und dahin verweise ich den Leser, um die Sache nicht unnöthiger Weise zu wiederholen.

§. 27.

Eine durchgehende Ausweichung aber nenne ich diejenige, bey welcher zwar der Eintritt in die neue Tonart vermittelst ihres characteristischen Tones wirklich vor sich gehet, bey welcher aber in dieser neu eingetretnen Tonart mit der Tonführung nicht fortgefahren, sondern diese entweder sogleich zurück in die vorige Tonart geführet wird, wie bey fig. 1.; oder nach welcher sogleich noch eine oder mehrere durchgehende Ausweichungen folgen, ehe entwe-

entweder die vorhergehende Haupttonart, oder eine ihrer Nebentonarten, zu welcher man durch diese Durchgänge gelangt ist, fortgeführt wird; wie z. B. bey fig. 2. und 3.

fig. 1.

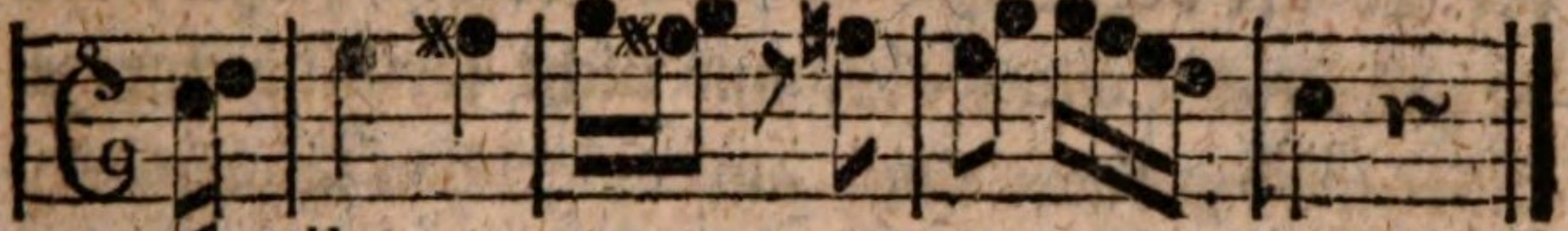


fig. 2.

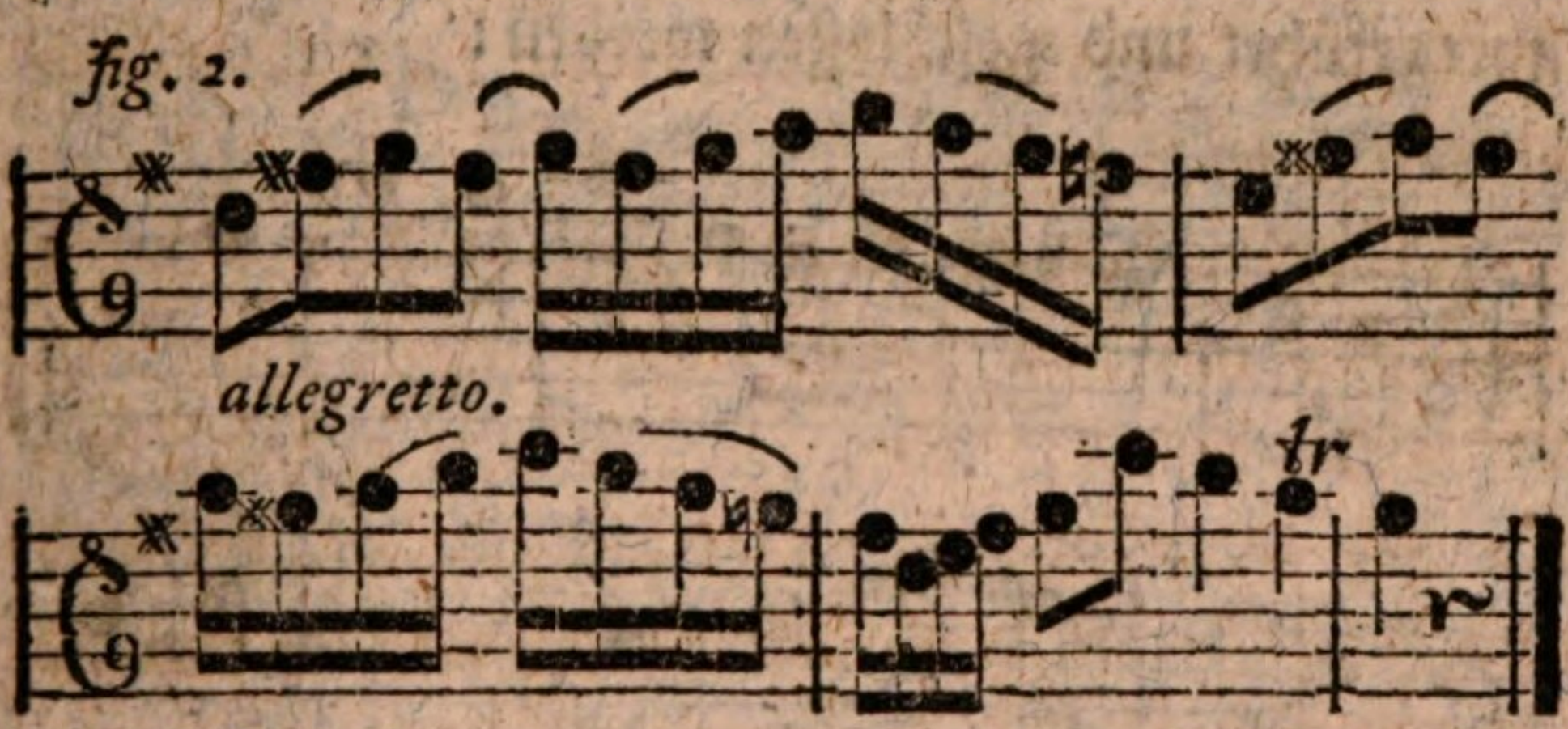
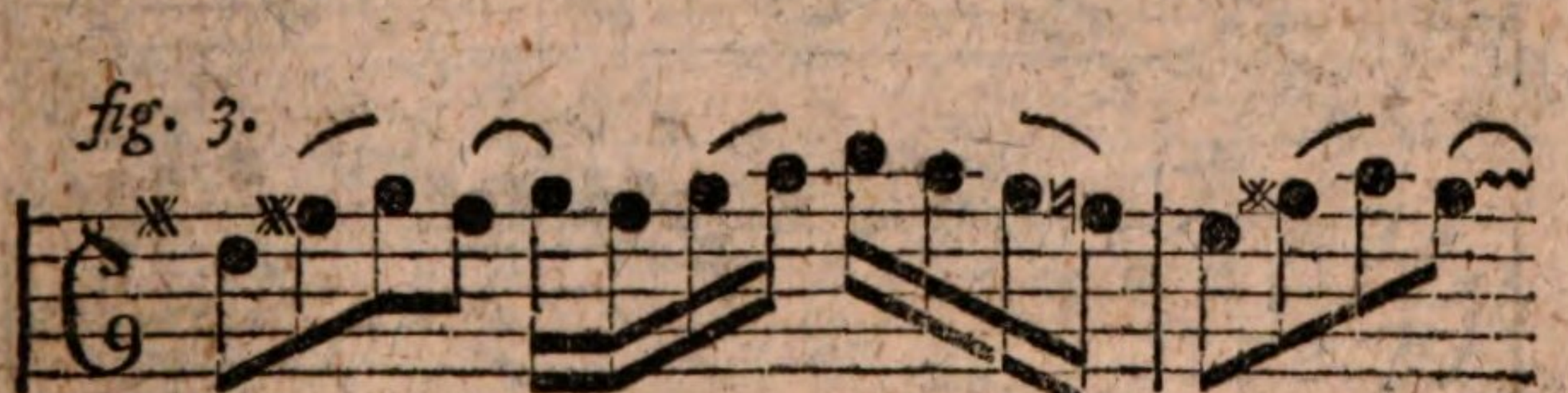
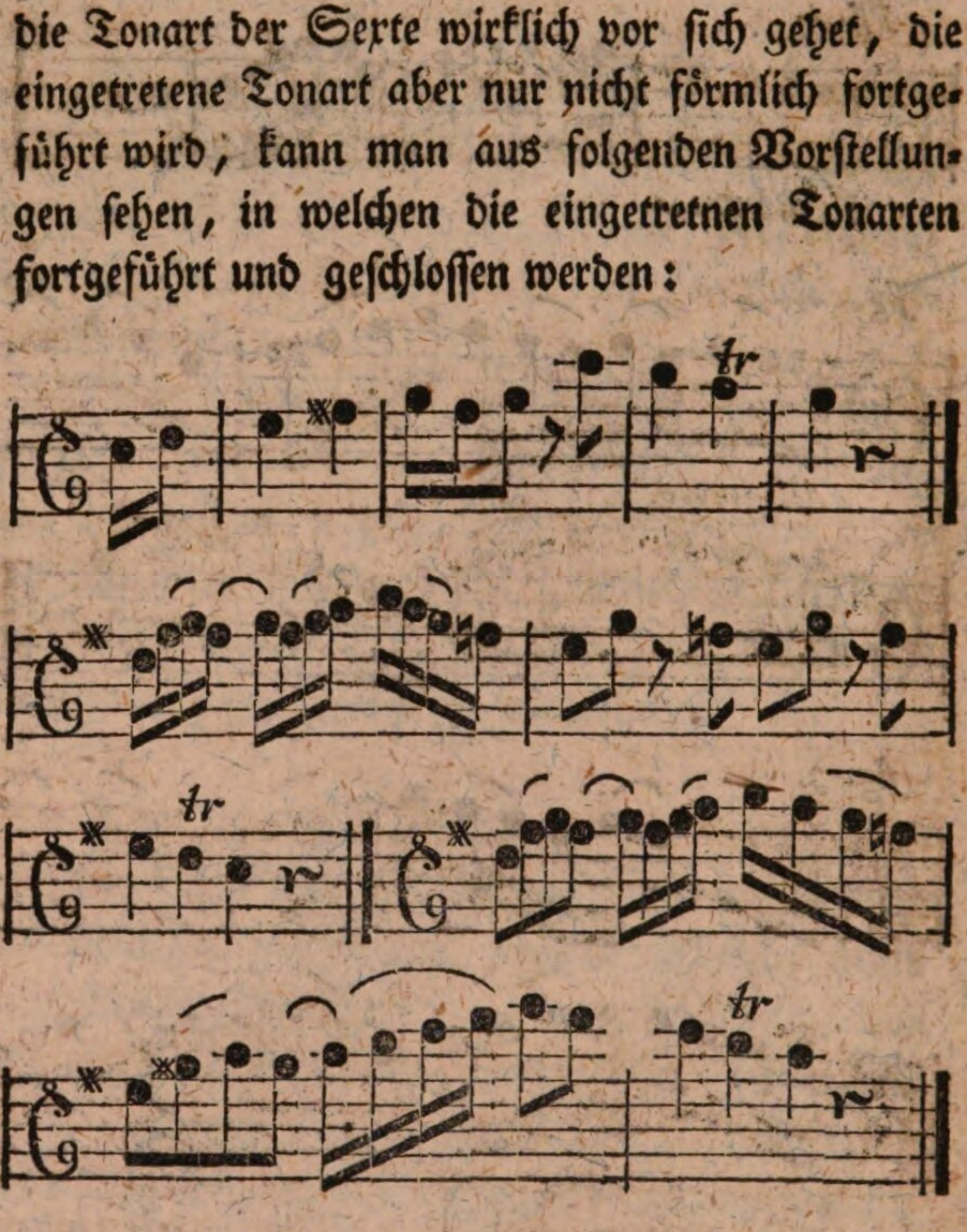


fig. 3.



Daß

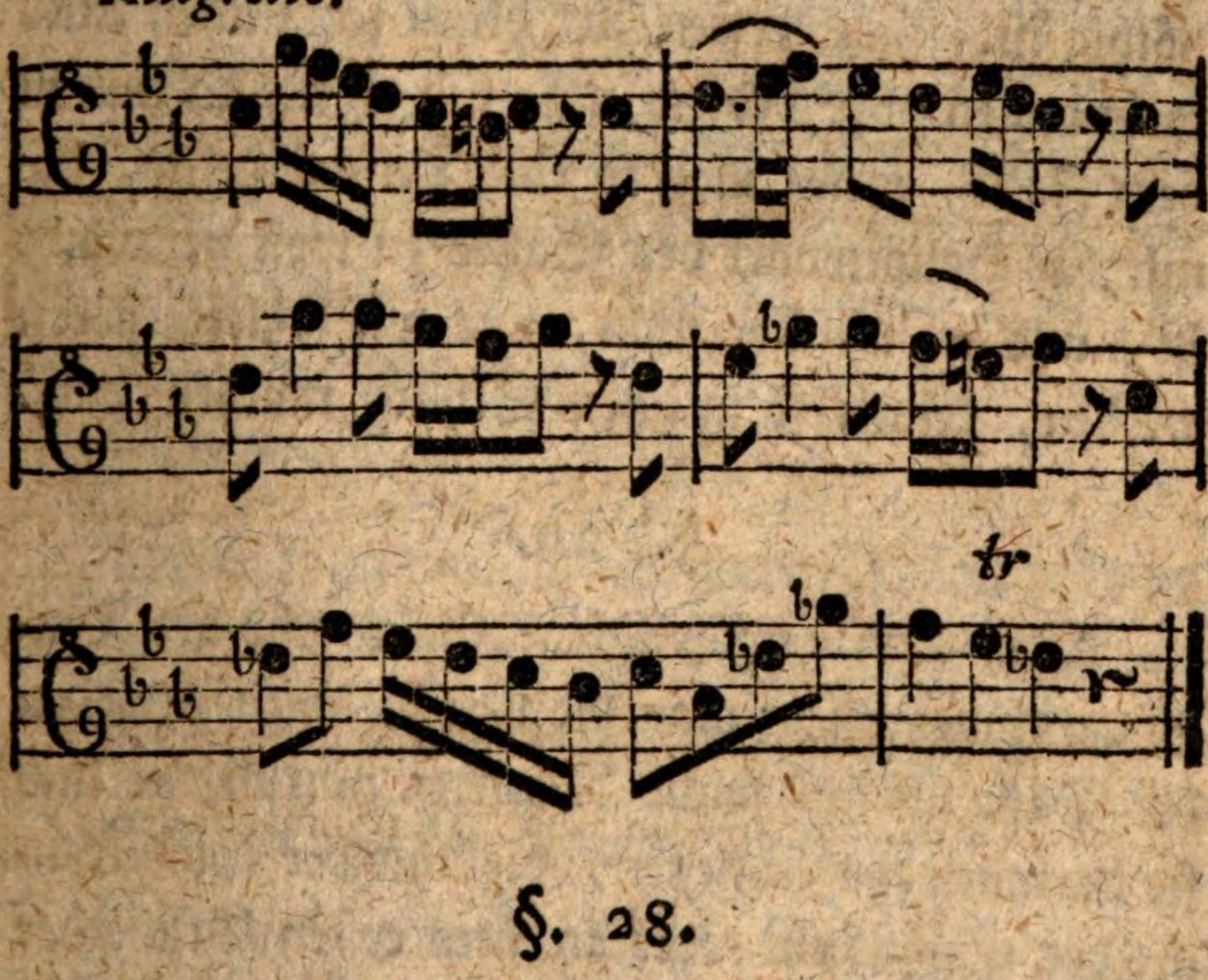
Daß sowohl bey fig. 1. der Eintritt in die Tonart der Quinte, bey fig. 2. aber mit der lezten Note des ersten Tactes, oder mit dem Tone f, der Eintritt in die Tonart der Quarte, und im zweyten Tacte mit dem Tone gis der Eintritt in die Tonart der Sexte wirklich vor sich gehet, die eingetretene Tonart aber nur nicht förmlich fortgeführt wird, kann man aus folgenden Vorstellungen sehen, in welchen die eingetretnen Tonarten fortgeführt und geschlossen werden:



Diese durchgehenden Ausweichungen sind oft sehr schicklich in eine entfernte Tonart zu gehen, und dabey

dabey die sonst gewöhnliche Härte, die sich bey dem Uebergange äussert, zu vermeiden; und also bey solchen Gelegenheiten sehr gut zu gebrauchen, wo man zwar gerne in eine entfernte Tonart gehen will, aber die dabey sich äussernde Härte oder Schärfe vermeiden muß. So kann man z. B. aus der weichen Tonart c in die mit ihr im dritten Grade verwandte Tonart des dur, auf folgende Art gehen:

Allegretto.



§. 28.

Unter einer förmlichen Ausweichung aber verstehe ich eine solche, bey welcher die Tonart, in welche ausgewichen worden ist, sich 1) entweder einige Zeit hören läßt, aber, ohne darinnen zu schließen, wieder zurück in die Haupttonart, oder in eine ihrer Nebentonarten hingeleitet und geschlos-

sen

sen wird; oder die 2) sogleich nach ihrem Eintritte in die Tonart, in welche sie geführt worden ist, schließt, wie in den lezten Notenexempeln des vorhergehenden Syhs; oder die 3) sich erst einige Zeit hören läßt, bevor der Schluß in derselben erfolget. Und diese lezte Art der förmlichen Tonausweichungen ist in Praxi die gewöhnlichste bey lang ausgeführten Sätzen; so wie die zweyte bey ganz kurzen Sätzen, z. B. bey Tanzmelodien u. dergl. nöthig ist. Der ersten Art dieser förmlichen Ausweichungen aber bedient man sich eigentlich nur in dem Falle, wenn man in eine Tonart gehet, die mit der Haupttonart des Satzes zu weit verwandt ist, und in welcher man, wie wir sogleich hören werden, keinen förmlichen Schluß machen darf.

§. 29.

Bey dem gewöhnlichen Gebrauche der Tonausweichung pflegt man die verschiedenen Perioden der Sätze nur in solche Tonarten hinzuleiten und sie darinnen zu schließen, die mit der Haupttonart des Satzes entweder in dem ersten Grade der Verwandschaft stehen, oder die zwar mit derselben im zweyten Grade verwandt sind, bey denen aber nur ein einziger Ton der Haupttonart modificirt zu werden braucht, um diese in dem zweyten Grade mit ihr verwandten Tonarten zu erhalten. Die Ursache hievon ist diese, weil bey dem Gebrauche

dieser

dieser nahe verwandten Tonarten die Einheit des Ganzen am besten erhalten, und die Haupttonart nicht so leicht aus der Vorstellung verdrängt werden kann.

Will man in ungewöhnlichere, das ist in solche Tonarten förmlich ausweichen, die mit der Haupttonart in einem entferntern Grade verwandt sind, so kann es nur auf die in dem vorigen §. beschriebene erste Art, oder dergestalt geschehen, daß sich zwar diese entferntere Tonart einige Zeit hören lassen, aber eigentlich niemals einen Perioden schliessen kann; sondern sie muß entweder wiederum zurück in die Haupttonart, oder in eine mit ihr näher verwandte Tonart hingeführt, und alsdenn erst der Periode geschlossen werden.

Daher kann man in der harten Tonart nur in den folgenden Tonarten einen Perioden schließen:

1) in der harten Tonart der Quinte,
2) in der weichen Tonart der Sexte,
3) in der harten Tonart der Quarte,
4) in der weichen Tonart der Terz, und
5) in der weichen Tonart der Secunde.

Die mit einer weichen Tonart in den beyden ersten Graden verwandten Töne, in welchen man schließen kann, sind folgende:

1) die harte Tonart der Terz,
2) die weiche Tonart der Quinte,
3) die weiche Tonart der Quarte,
4) die harte Tonart der kleinen Septime, und
5) die harte Tonart der kleinen Sexte.

Anmerkung.

Die Regel, daß man die Perioden eines Sazzes nur in den so eben angezeigten Tonarten schließen dürfe, leidet auch in solchen Tonstücken eine Ausnahme, in welchen die Tonausweichung nicht besonders zu dem Ausdrucke der Empfindungen, sondern blos der Mannigfaltigkeit der Theile wegen gebraucht wird. Diese Ausnahme wird veranlaßt, wenn die harte Tonart mit der weichen, oder die weiche Tonart mit der harten auf einem und eben demselben Grundtone abgewechselt wird. Die Tonart c moll ist mit der harten Grundtonart c dur eben so, wie die harte Tonart a mit der Grundtonart a moll (nach) der Vorstellung des 25sten Syhs) in dem vierten Grade, und also in einem solchen entfernten Grade verwandt, in welchem man der Regel zu Folge eigentlich keinen Perioden des Satzes schließen darf. Allein man macht bey dem Wechsel dieser beyden

Tonar-

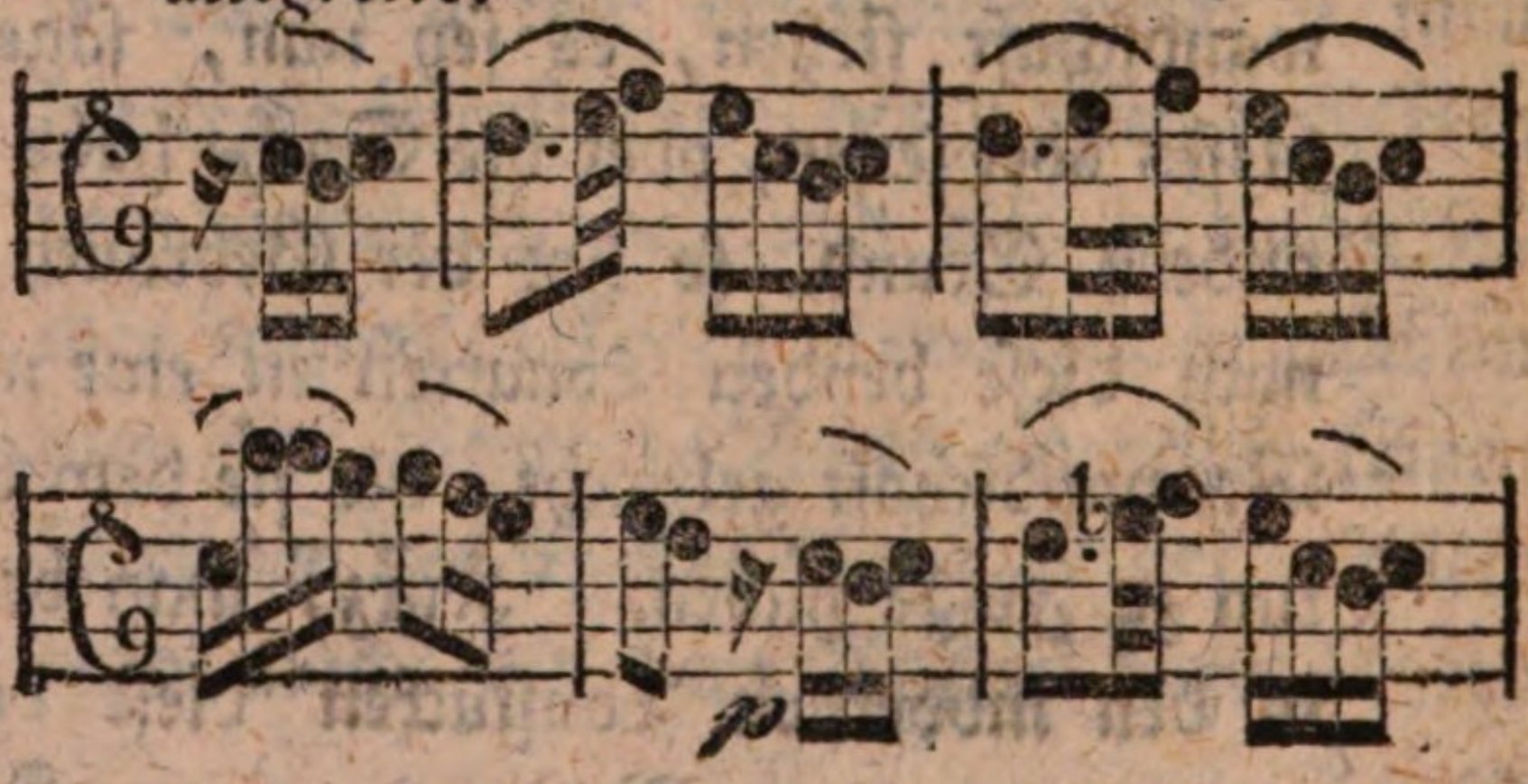
Tonarten eine Ausnahme, die bey keinen andern Tonarten, die in so entfernter Verwandschaft stehen, statt findet; diese beyden Tonarten sind aber auch die einzigen unter denen, die von einander in mehrern Graden entfernt sind, welche bey ihrem Uebergange von der einen zu der andern so wenig Härte äussern. Es sey nun, daß der öftere Gebrauch dieses Wechsels der harten und weichen Tonart auf eben derselben Stufe uns nicht mehr die Härte empfinden läßt, durch welche sich gewöhnlich der geschwinde Uebergang einer Tonart in eine andere, die mit ihr in dem vierten Grade verwandt ist, auszeichnet; oder es sey auch, daß man diese beyden Tonarten, ihrem Verhältnisse gegen einander zuwider, als zu entfernt von einander angiebt, wenn man nach der im 25sten §. beschriebenen Art, die Verwandschaft der Töne von ungleicher Linie abzuzählen, sagt, daß sie in dem vierten Grade der Verwandschaft stehen, es sey nun, sage ich, dieses oder jenes, oder die Sache habe einen andern Grund, so hat der Gebrauch dennoch diese beyden Tonarten in eine nähere Verwandschaft gebracht, als sie dem Schema zu Folge haben. Kurz, man braucht in den modernen Tonstücken diese beyden

Tonarten (als eine Ausnahme der allgemeinen Regel) dergestalt, als ob sie in einem der nächsten Grade der Verwandschaft unter einander stünden.

Daher ist es bey der Ausführung eines Satzes in der harten Tonart nicht nur erlaubt, sondern auch sehr gewöhnlich, einen Gedanken, der vorher in der harten Tonart sich hören ließ, unmittelbar in der weichen Tonart eben dieses Grundtones zu wiederholen, wie z. B. bey fig. 1., sondern man kann auch einen in der weichen Tonart stehenden Gedanken, der sich vorher nicht in der harten Tonart hat hören lassen, zwischen zwey in der harten Tonart stehende Gedanken einschalten, und hernach die Modulation in der Durtonart dergestalt fortführen, als ob ganz und gar keine Veränderung mit ihr vorgegangen sey; z. B. fig. 2.

fig. 1.

allegretto.



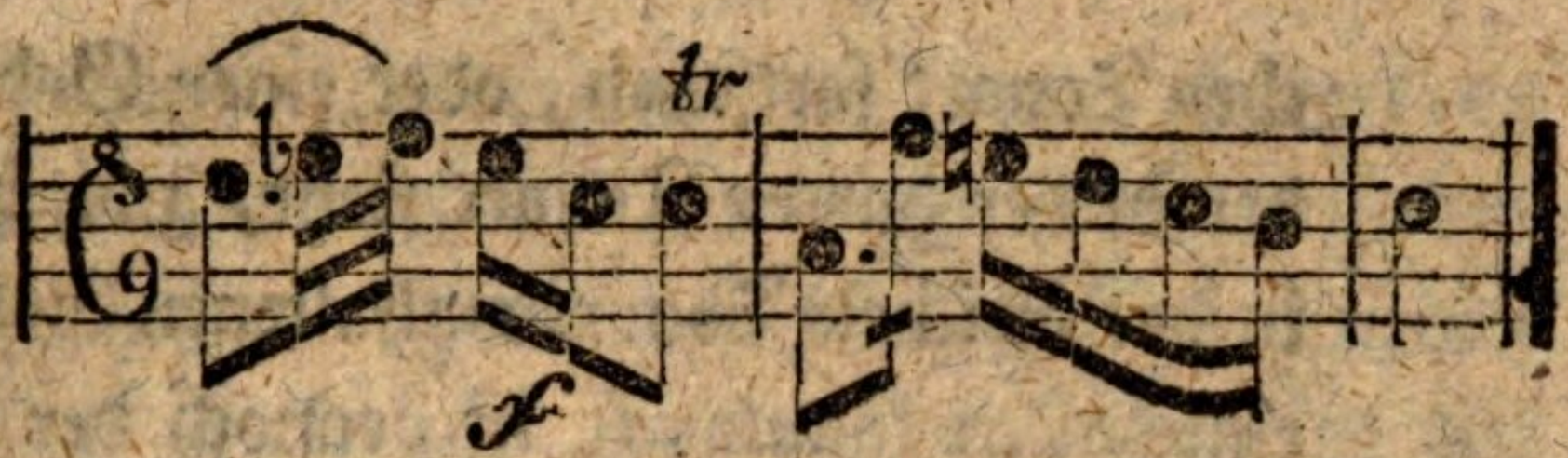
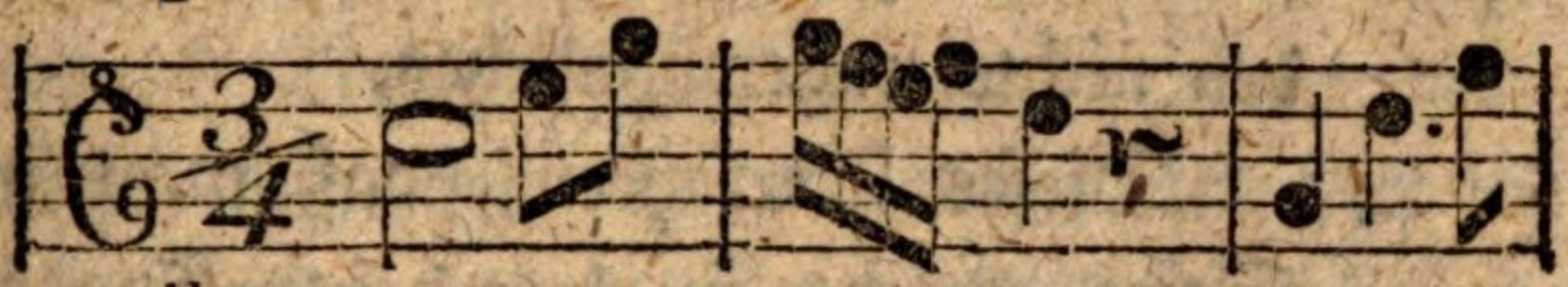
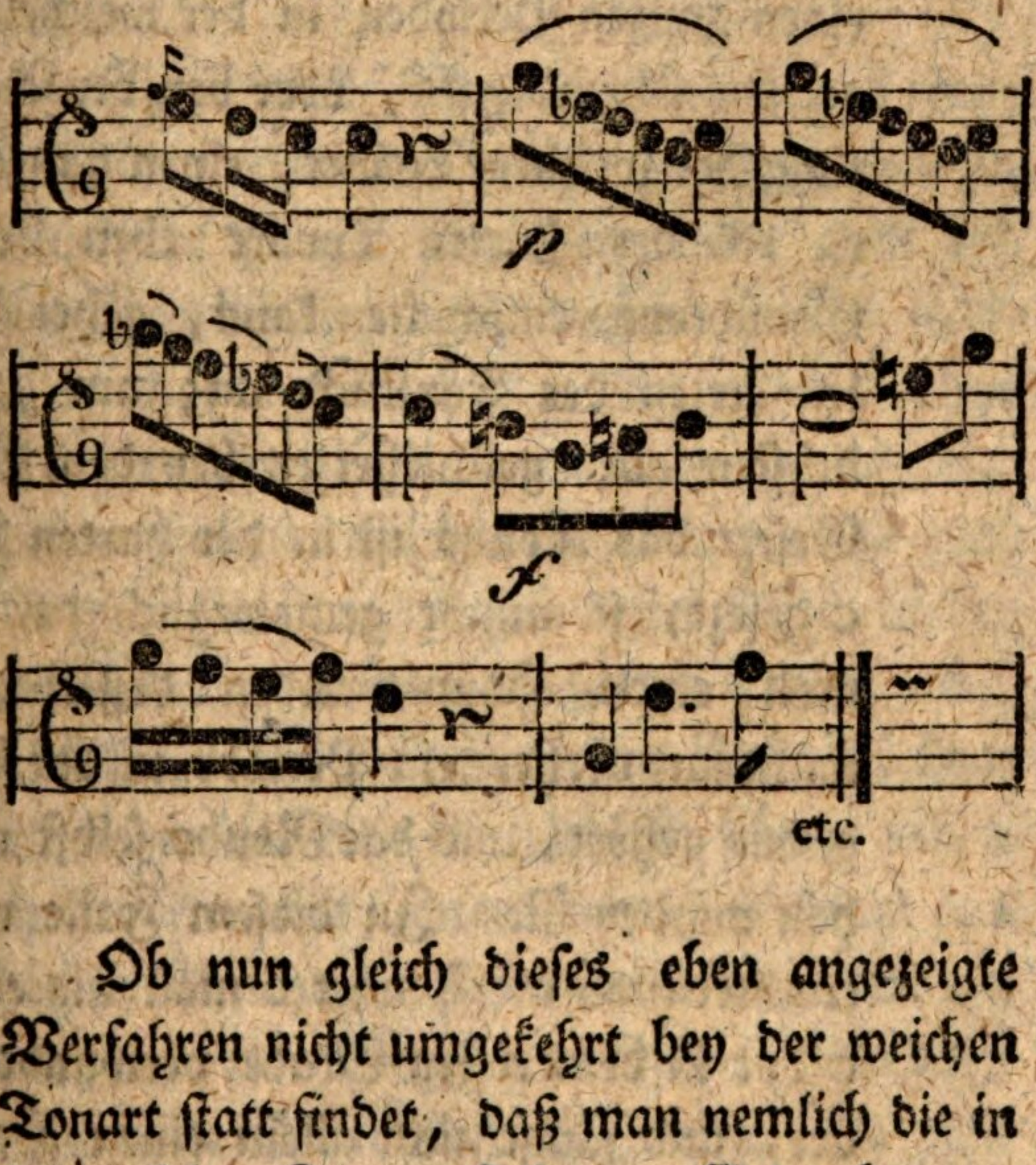


fig. 2.



allegro.



etc.

Ob nun gleich dieses eben angezeigte Verfahren nicht umgekehrt bey der weichen Tonart statt findet, daß man nemlich die in der weichen Tonart stehenden Gedanken unmittelbar in der harten Tonart eben desselben Grundtones hören lassen, und alsdenn die Modulation sogleich wieder in der wei-

chen Tonart fortsetzen, oder einen Gedanken, der in der harten Tonart steht, zwischen die in der weichen Tonart enthaltenen Gedanken einschalten könnte, so ist dennoch der Wechsel dieser beyden Tonarten bey ganzen Perioden nichts ungewöhnliches.

Dieses Verfahren, daß man in dem Satze, welcher in einer harten Tonart steht, einen ganzen Perioden in der weichen Tonart des Grundtones, oder bey der Bearbeitung der weichen Tonart, einen ganzen Perioden der harten Tonart eben desselben Grundtones einschalten kann, gehet bey allen Arten der Tonstücke an; am gewöhnlichsten aber geschiehet es bey dem Rondo. Gesezt das Rondo ist in der harten Tonart c gesezt, so macht gemeiniglich der Ton c moll einen Hauptperioden desselben aus, nachdem vorher ein Periode in der Tonart g dur gehört, und das Rondo selbst wiederholt worden ist. In diesem Falle nun betrachtet man die Tonart c moll als eine mit c dur in dem ersten Grade verwandte Tonart, und fängt nicht allein einen Hauptperioden des ganzen Satzes darinnen an, und schließt ihn in eben derselben Tonart, sondern man läßt auch selbst den in dieser weichen Tonart c moll stehenden Perioden nach

seiner

seiner nächstverwandten harten Tonart es dur ausweichen, und einen Theil desselben schließen. Hieraus ist klar, daß man in diesem Falle die Tonart c moll als eine mit der Tonart c dur im nächsten Grade verwandte Tonart behandelt, sonst würde man nicht aus dieser Tonart noch weiter fort in die Durtonart es moduliren und schließen können.

Eben diese Verwechslung der Tonart auf einem und eben demselben Grundtone in Rücksicht ganzer Perioden findet auch bey der Bearbeitung der weichen Tonart statt. Das Rondo, welches z. B. in der weichen Tonart a gesezt ist, kann einen Hauptperioden enthalten, welcher die Tonart a dur zum Grunde hat, und dessen erster Theil in der mit a dur zunächst verwandten Tonart e dur schließen kann; weil in diesem Falle die Tonart a dur als eine im nächsten Grade mit a moll verwandte Tonart behandelt, und aus diesem Gesichtspuncte alsdenn die Tonart e dur, als eine im zweyten Grade mit a moll verwandte Tonart betrachtet wird. Ja man hat sogar angefangen bey den lezten Sätzen der Instrumentalstücke, z. E. der Sinfonien und Concerte, wenn sie eine weiche Tonart zur Grundtonart haben, den Schlußperio-

den in der harten Tonart des Grundtones zu machen, und den Saz, oder das lezte Allegro, welches z. B. aus dem Tone a moll gesezt ist, nachdem man es in einige seiner nächst verwandten Töne hingeleitet hat, endlich in dem lezten Perioden desselben in die Tonart a dur zu führen, und in derselben zu schließen. Und wider dieses Verfahren ist ganz und gar nichts einzuwenden, sondern es verursacht, zur rechten Zeit gebraucht, eine gute Würkung, und kann auch bey dem Vocalsatze mit Nutzen angewendet werden, wenn man einen Text bearbeitet, dessen Empfindung bey dem Ausgange des Satzes so modificirt ist, daß er dieser Art zu moduliren entspricht.

Zweyter Absatz.

Von der Art und Weise wie man von einer Tonart in andere Tonarten ausweicht.

§. 30.

Die Ausweichung selbst, oder der Uebergang von einer Tonart zu der andern ist dasjenige Verfahren, vermittelst dessen man in der Folge eines Satzes die durch den angenommenen Grundton bestimmte Größe der Töne der harten oder weichen

Ton-

Tonart, auf einen andern Grundton überträgt, oder auf demselben ausübt.

Es ist uns schon aus §. 11. des ersten Theils bekannt, daß die drey wesentlichen Dreyklänge einer jeden Tonart die Größe der Töne dieser Tonart enthalten; wird nun einer dieser wesentlichen Töne der Tonart erhöhet oder erniedriget, so ist dieses jederzeit der Schritt zu der Ausweichung in diejenige Tonart, in welcher der so eben erhöhte oder erniedrigte Ton der characteristische ist. In der harten Tonart c zum Beyspiele ist die bestimmte Größe der Töne folgende: c d e f g a h — c, und die Größe dieser Töne ist in den drey harten Dreyklängen dieser Tonart, nemlich in

g	d	c
e	h	a

enthalten, und wird durch selbige bestimmt; wird nun in der Folge des Satzes z. B. der Ton fis als ein harmonischer Ton gebraucht, so macht dieses fis den Dreyklang d fis a oder einen davon abstammenden Accord nothwendig, und durch diesen in der Tonart c dur fremden Accord werden die drey wesentlichen Dreyklänge dieser Tonart mit den davon abstammenden Sätzen aus ihrem Verhältnisse gebracht, welches sie unter einander hatten, und dieses Verhältniß wird nun durch den Ton fis und durch den damit nothwendig gemachten Dreyklang d fis a, auf die drey harten Dreyklänge

d a g
h fis e

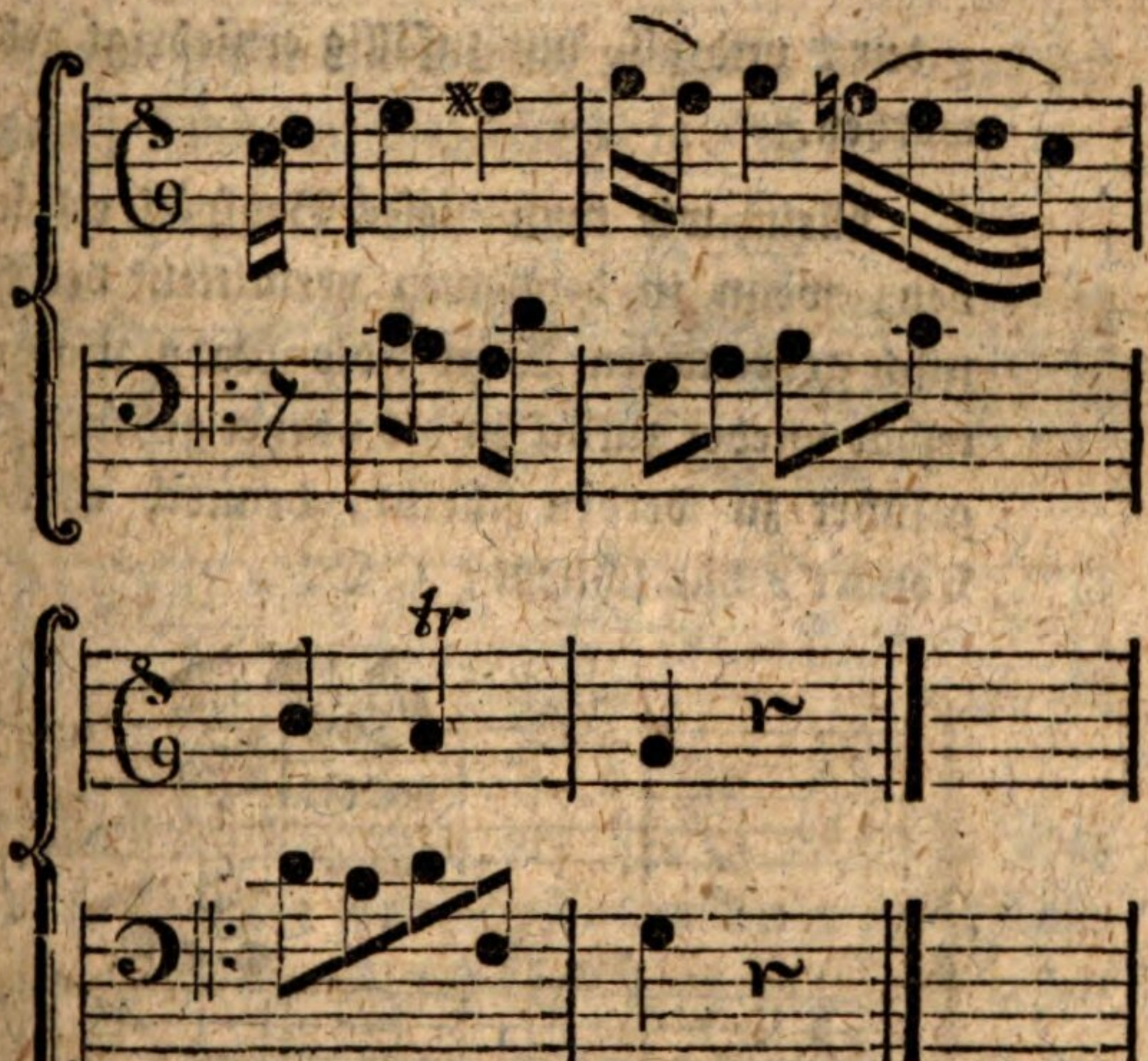
klänge g, d und c übergetragen; das heißt, die Größe der Töne, die vorher von dem Grundtone c bestimmt wurde, wird nunmehr von dem Grundtone g bestimmt, oder mit andern Worten, die Tonart c ist in die Tonart g ausgewichen. Wird nun dieses zum Vorschein gebrachte fis nicht dergestalt wieder aufgehoben, daß mit der Aufhebung desselben auch sogleich die drey wesentlichen Dreyklänge der Tonart c dur in ihr voriges Verhältniß gebracht, *) sondern statt jener nun die drey harten Dreyklänge der Tonart g mit den davon abstammenden Accorden fort gebraucht werden, so ist die

*) Ein Beyspiel in welchem dieses geschieht, in welchem sogleich nach dem Eintritte in die Tonart g, der Ton fis wieder aufgehoben, und die drey harten Dreyklänge der Tonart c dur zugleich durch die Aufhebung des Tones f in ihr voriges Verhältniß gebracht werden, haben wir bey fig. 1. in dem vorher gehenden §. 27. gesehen, woselbst ich diese Art der Tonführung eine durchgehende Ausweichung nannte, weil zwar der Eintritt in die neue Tonart wirklich vor sich geht, die Tonart aber auch sogleich wieder abgeändert wird. Es giebt aber auch Tonführungen, bey denen zwar der Ton fis (ich behalte das einmal angeführte Beyspiel) sogleich wieder abgeändert werden kann, ohne

die Ausweichung in die Tonart g dur förmlich geschehen, und sie ist nun diejenige, in welcher sich der Saz hören läßt.

Hier-

ohne daß der Fortgang der Tonart g dur dadurch aufgehoben würde; z. B.



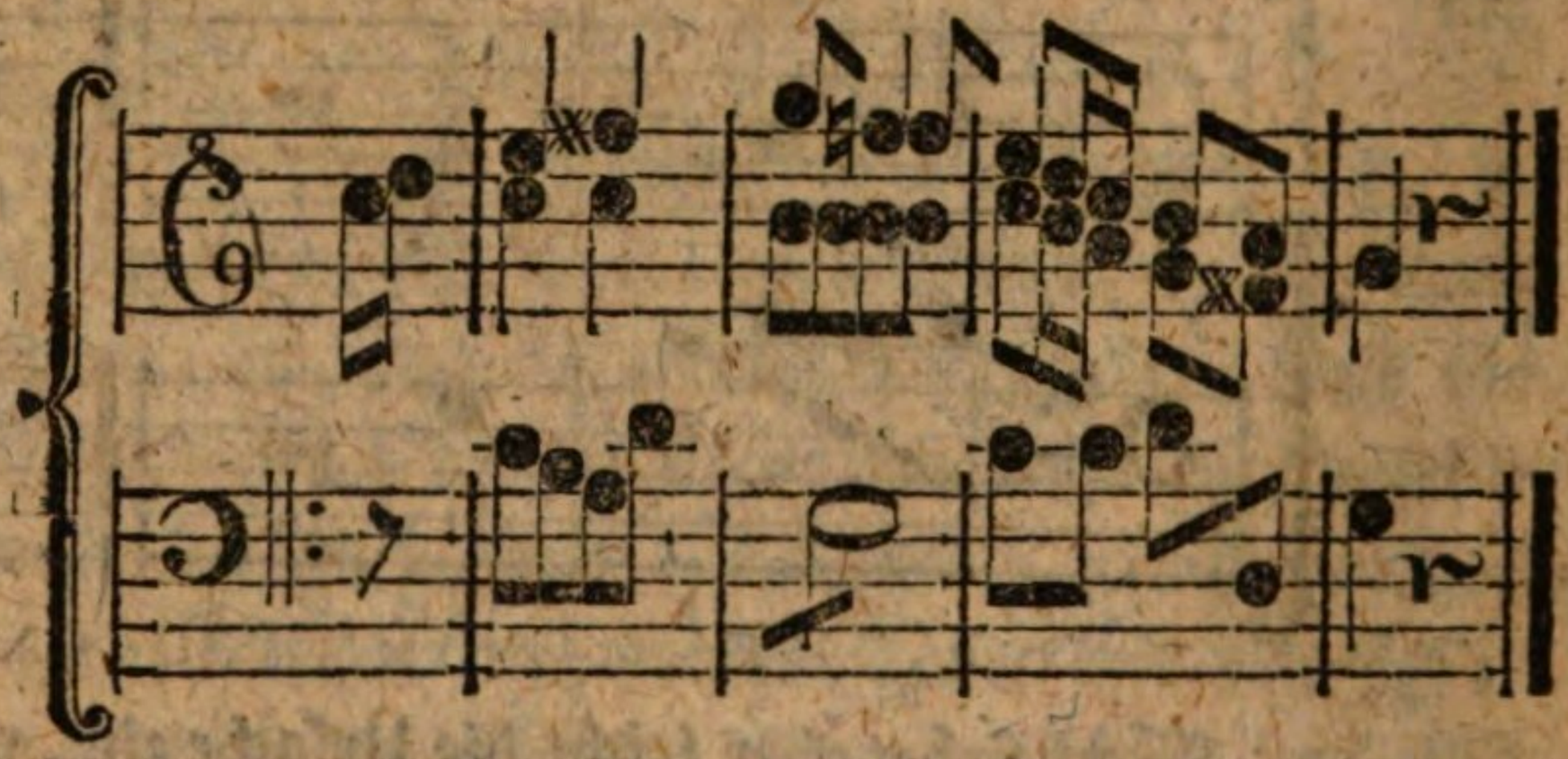
Man siehet aber leicht die Ursache ein, warum hier der Ton f die Tonart g dur nicht wieder aufhebt. Der Ton f ist hier zufällig gebraucht; er ist kein harmonischer Ton, der den verminderten Dreyklang h d f, oder den davon abstammenden Septimenaccord nothwendig macht, sondern er ist blos als Wechselnote vor einem harmonischen Tone eines wesentlichen Dreyklanges der Tonart

g dur,

Hieraus siehet man nun von selbst, 1) daß sowohl die Harmonie, als auch die Melodie an dem Processe der Tonausweichung Antheil habe; 2) daß bey demjenigen Tone, durch welchen die Ausweichung geschieht, in der Harmonie sowohl der Drey-

g dur, und also nur zufällig erniedrigt gebraucht worden.

Allein wie muß dieses Beyspiel erklärt werden, wenn in demselben vermittelst des harmonisch gebrauchten Tones f die Modulation unmittelbar wieder zurück in die vorher gehende Tonart geführt zu werden scheint, dennoch aber in der Tonart g dur schließt? z. B.

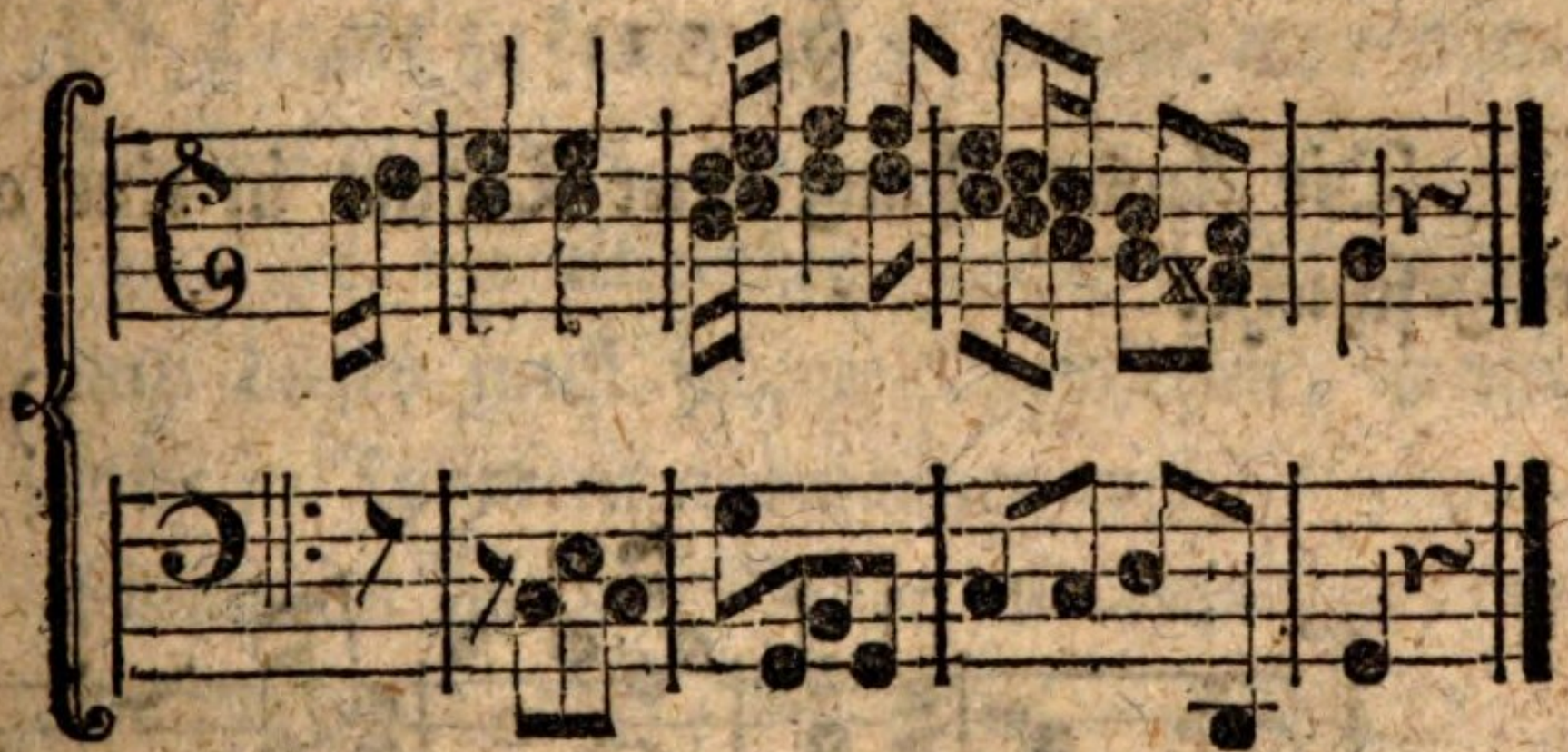


Dieses Verfahren läßt sich am besten erklären, wenn man dabey eine durchgehende Ausweichung annimmt, und es entweder 1) so betrachtet, daß mit dem Tone fis im ersten Tacte eine durchgehende Ausweichung, welche sogleich im zweyten Tacte wieder aufgehoben wird, gemacht worden sey, und daß die förmliche Ausweichung in die

Ton-

Dreyklang, welchen dieser fremde Ton nothwendig macht, als auch alle diejenigen Accorde gebraucht werden können, in welchen dieser zum Uebergange nöthige Ton vorhanden ist, und daß also der Uebergang in eine andere Tonart harmonisch

Tonart g dur erst in dem vorlezten Tacte vor sich gehe; denn der Saz könnte ja auch so stehen:



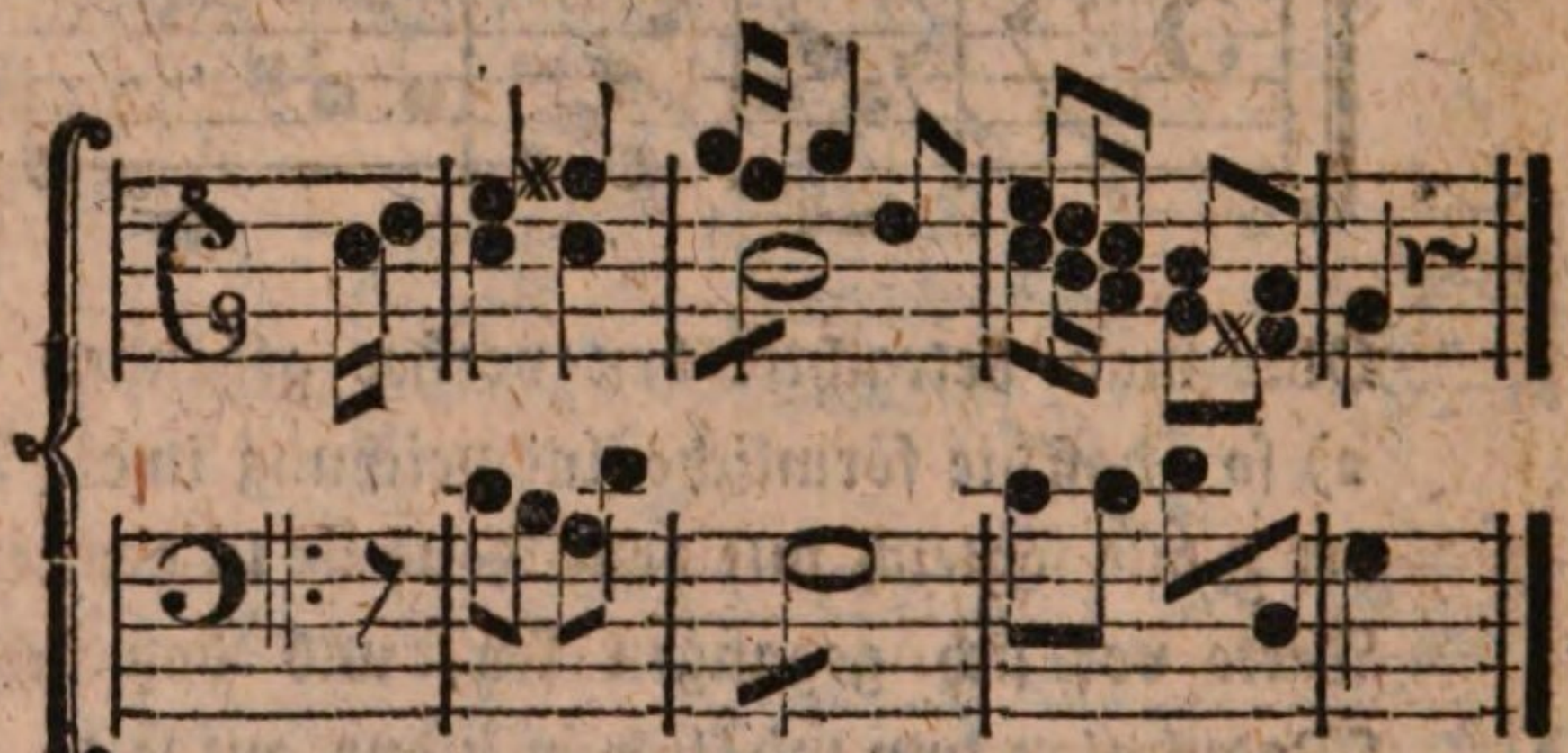
Oder man betrachtet den vorher gehenden Saz 2) so, daß die förmliche Ausweichung in die Tonart g dur sogleich mit dem Tone fis in dem ersten Tacte vor sich gegangen sey, und daß sich die Modulation nun wirklich in g dur aufhalte, und daß nur durch den Ton f im zweyten Tacte eine durchgehende Ausweichung in die Tonart c dur gemacht worden sey, nach welcher der Saz mit dem Sextquartenaccorde auf dem Grundtone d im vorlezten Tacte sogleich wieder seine Tonart hören läßt, und in derselben schließt; denn ohne diese zufällige Ausweichung würde der Saz ohngefähr auf folgende Art beschaffen seyn müssen:

nisch betrachtet, auf verschiedene Art bewerkstelligt werden kann, und 3) daß der Ort, wo der Uebergang aus einer Tonart in die andere geschehen ist, eigentlich nur aus dem ganzen Concente des Satzes ersehen werden kann, weil gewöhnlich derjenige Ton, durch welchen der Uebergang geschieht, nur in einer der zum Satze gehörigen Stimmen enthalten ist.

§. 31.

Die Ausweichung einer Tonart in eine andere geschiehet

1) ent-



So leicht übrigens die Erklärung dergleichen Sätze dem Anfänger scheinen mag, so muß er sich doch gewöhnen sie aus dem rechten Gesichtspuncte zu betrachten, damit er, wenn er künftig bey seinen Ausarbeitungen mehrere unmittelbar nach einander folgende durchgehende Ausweichungen braucht, sie in den begleitenden Stimmen richtig zu behandeln wisse.

1) entweder gerade zu, oder dergestalt, daß man sich weiter keines andern Hülfsmittels bedienet um in die Tonart in welche man ausweichen will zu kommen, als die characteristische Note derselben. Dieses Verfahren findet eigentlich nur bey Ausweichungen in solche Tonarten statt, die unter einander in den nächsten Graden der Verwandschaft stehen; oder man muß sich, um in die Tonart zu kommen, in welche man ausweichen will,

2) gewisser vermittelnder Accorde bedienen; und dieses muß jederzeit geschehen, wenn man in Tonarten ausweichen will, die weiter als im zweyten Grade mit einander verwandt sind; oder man gehet

3) in einen andern Ton vermittelst durchgehender Ausweichungen, und dieses Mittels kann man sich, wie wir in der Folge sehen werden, sowohl bey dem Uebergange in nahe verwandte, als auch bey dem Uebergange in entfernte Tonarten bedienen. In die entferntesten Tonarten aber gehet man

4) vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Intervallen.

Anjezt müssen wir diese Mittel practisch zu betrachten, und die verschiedenen Arten des Ueberganges

ganges sowohl in die nahen, als auch in die entfernten Tonarten näher kennen zu lernen suchen.

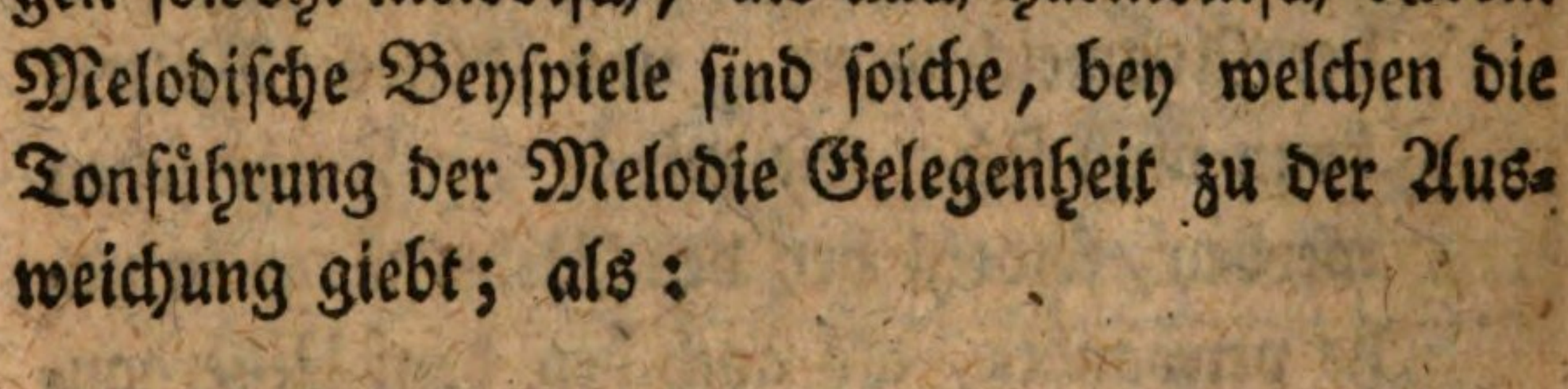
§. 32.

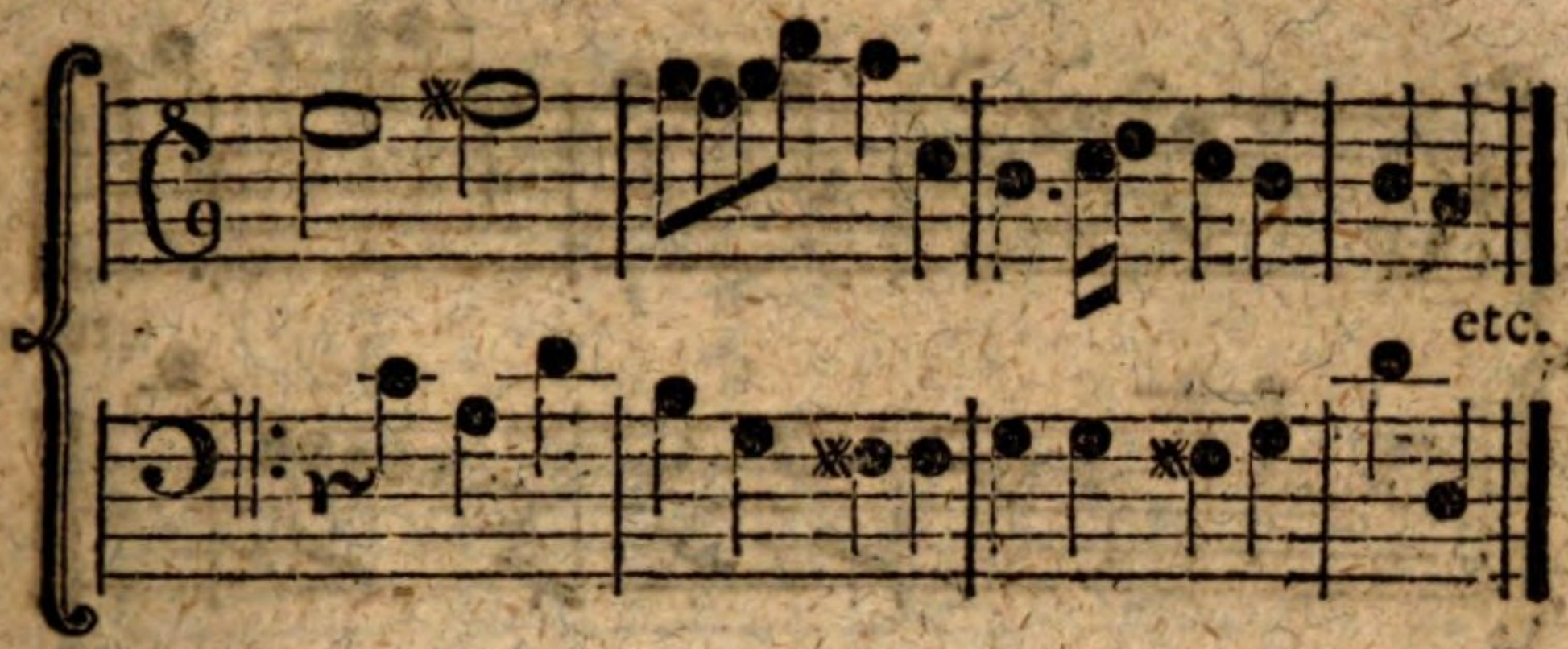
Unter die mit einer harten Tonart in dem ersten Grade verwandten Tonarten, in welche man gewöhnlich vor allen andern zuerst ausweicht, und in welchen man zugleich die Perioden des Satzes schließen kann, gehört nach Anleitung des vorher gehenden Absatzes erstlich die harte Tonart der Quinte. In diese kann die Ausweichung geschehen

1) gerade zu, das ist blos durch Ergreiffung ihres characteristischen Tones.

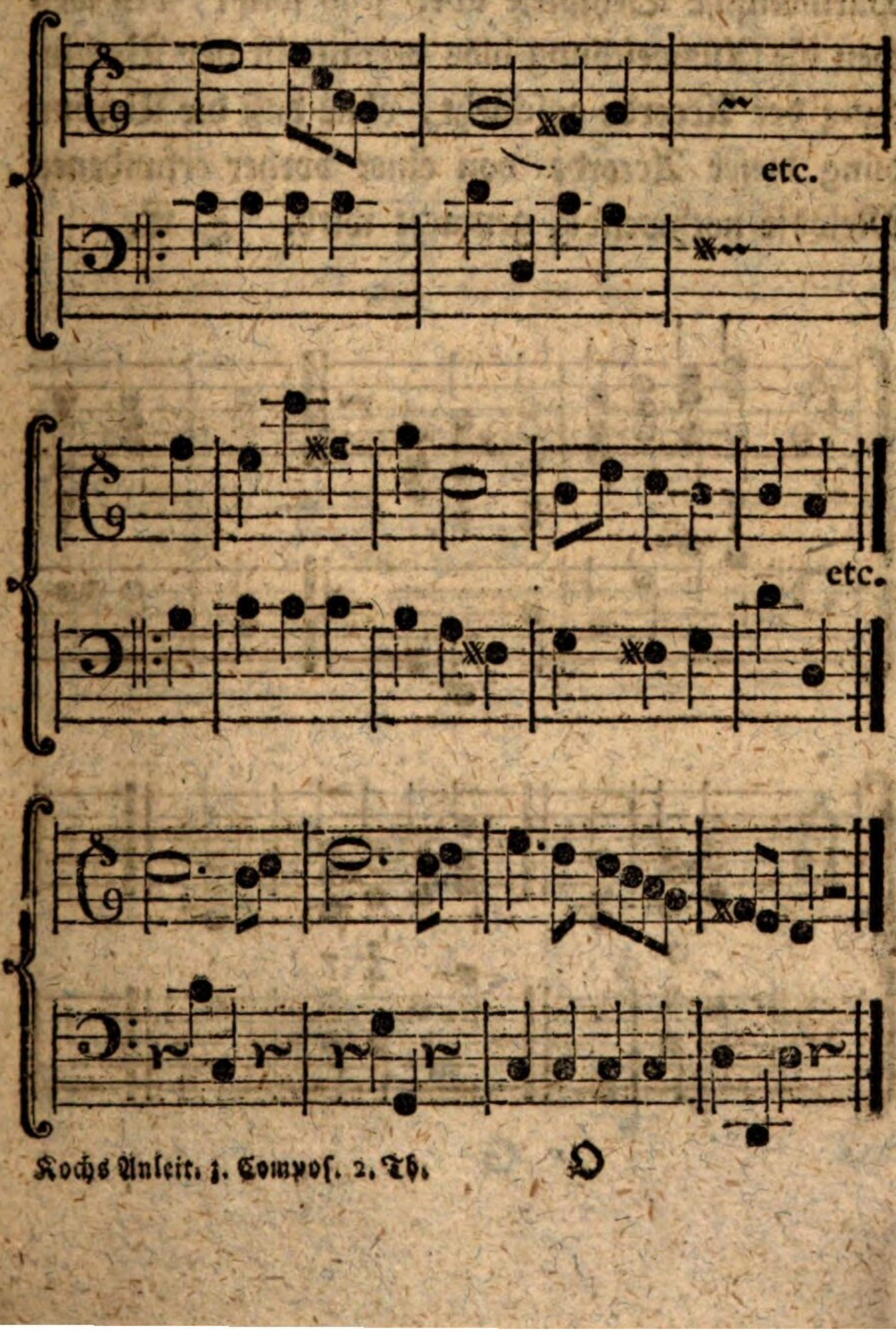
Wir können die Beyspiele der Ausweichungen sowohl melodisch, als auch harmonisch bilden. Melodische Beyspiele sind solche, bey welchen die Tonführung der Melodie Gelegenheit zu der Ausweichung giebt; als:

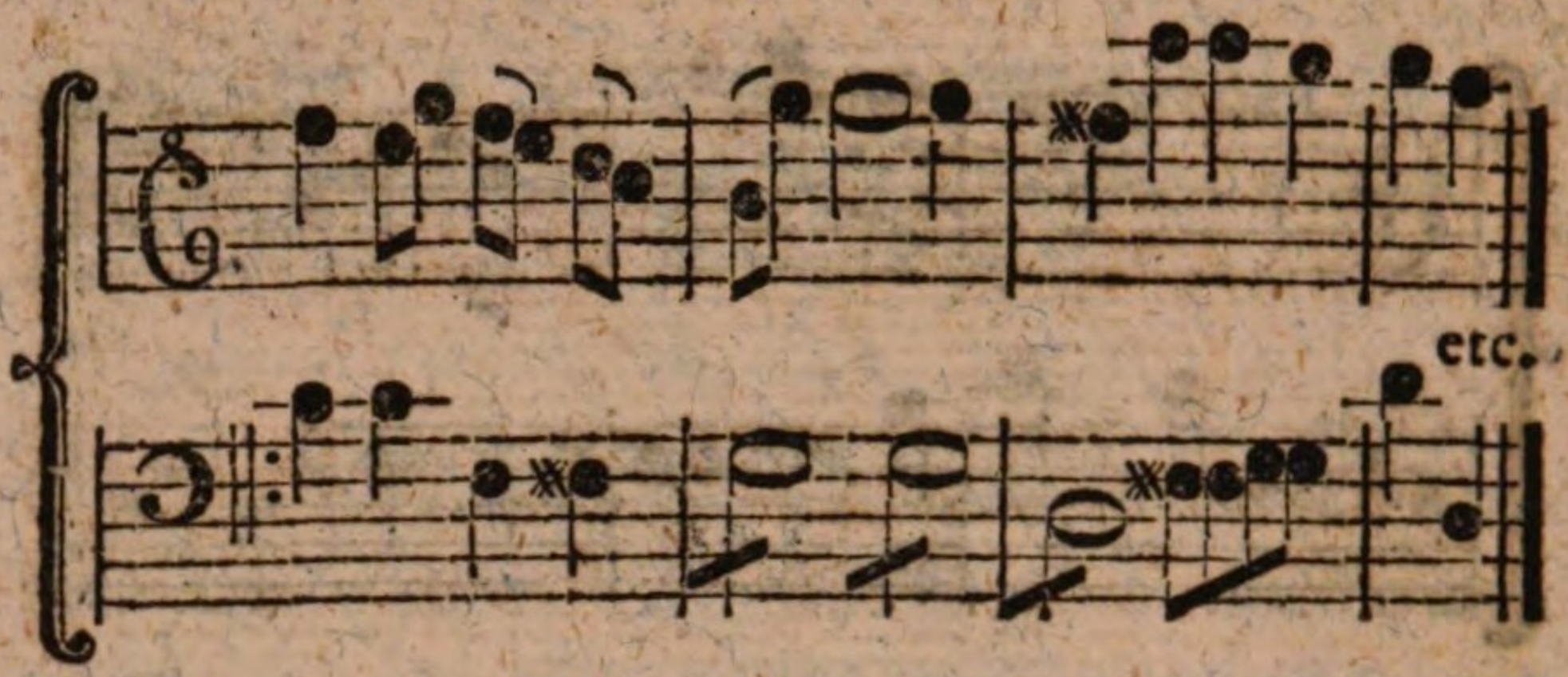
Maestoso.



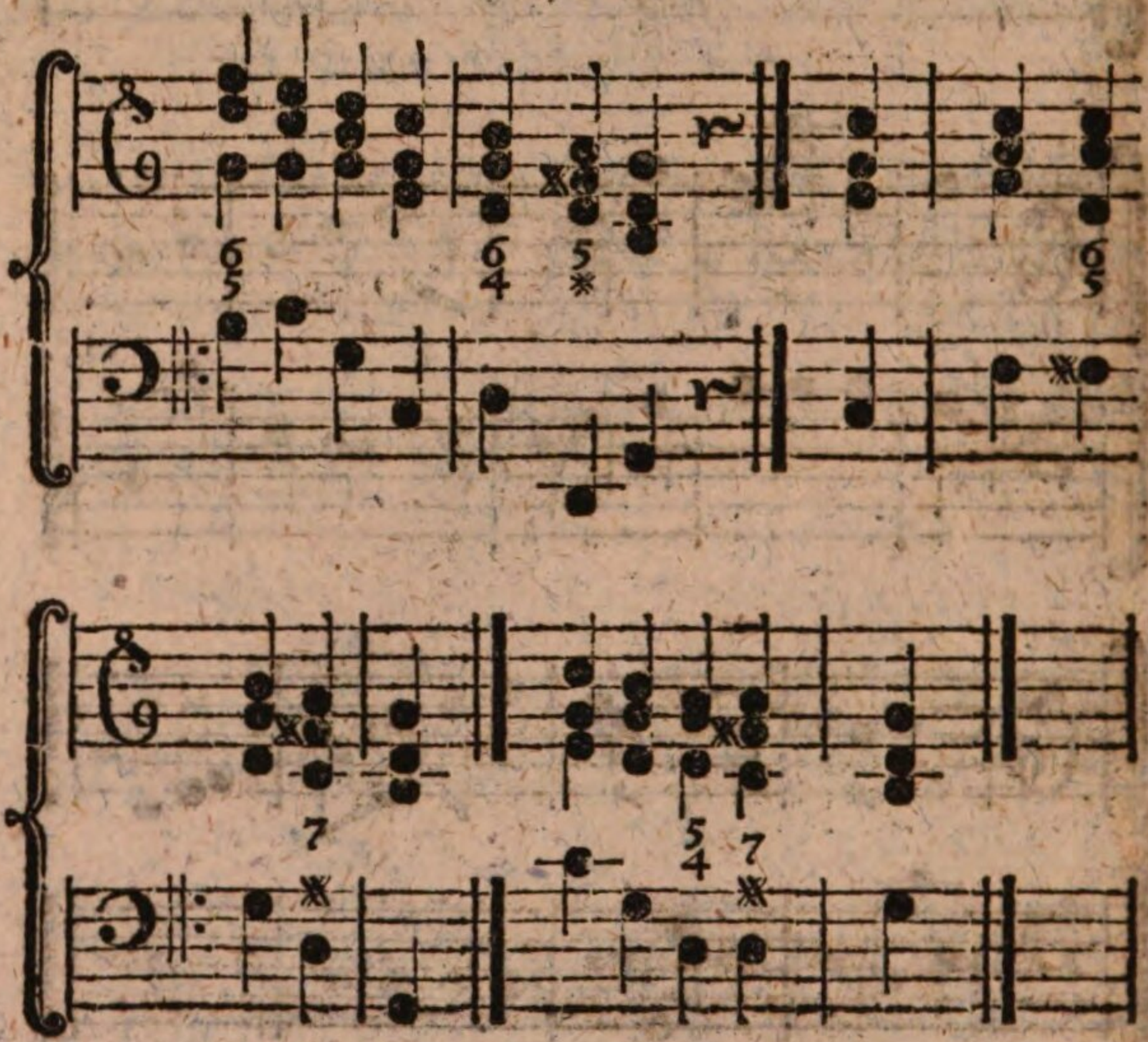


oder ſtatt der vier lezten Tacte,

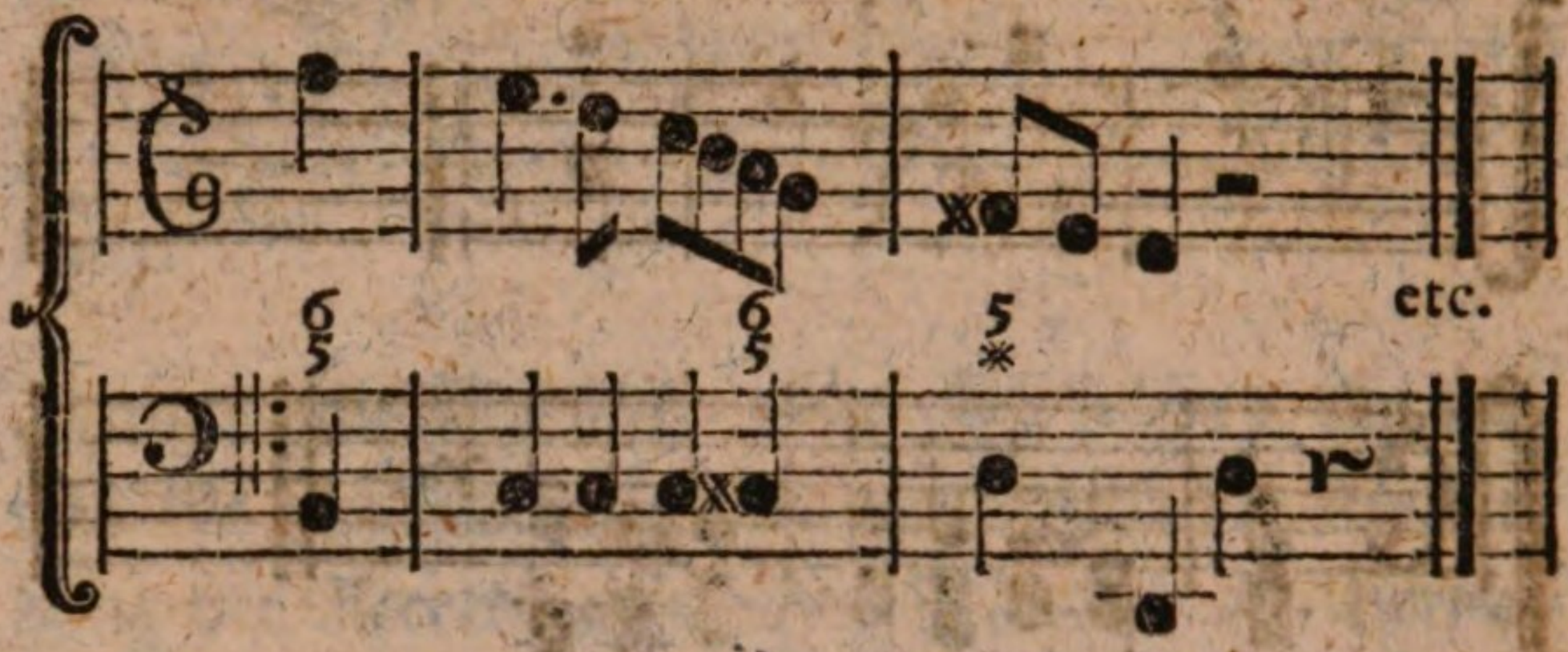


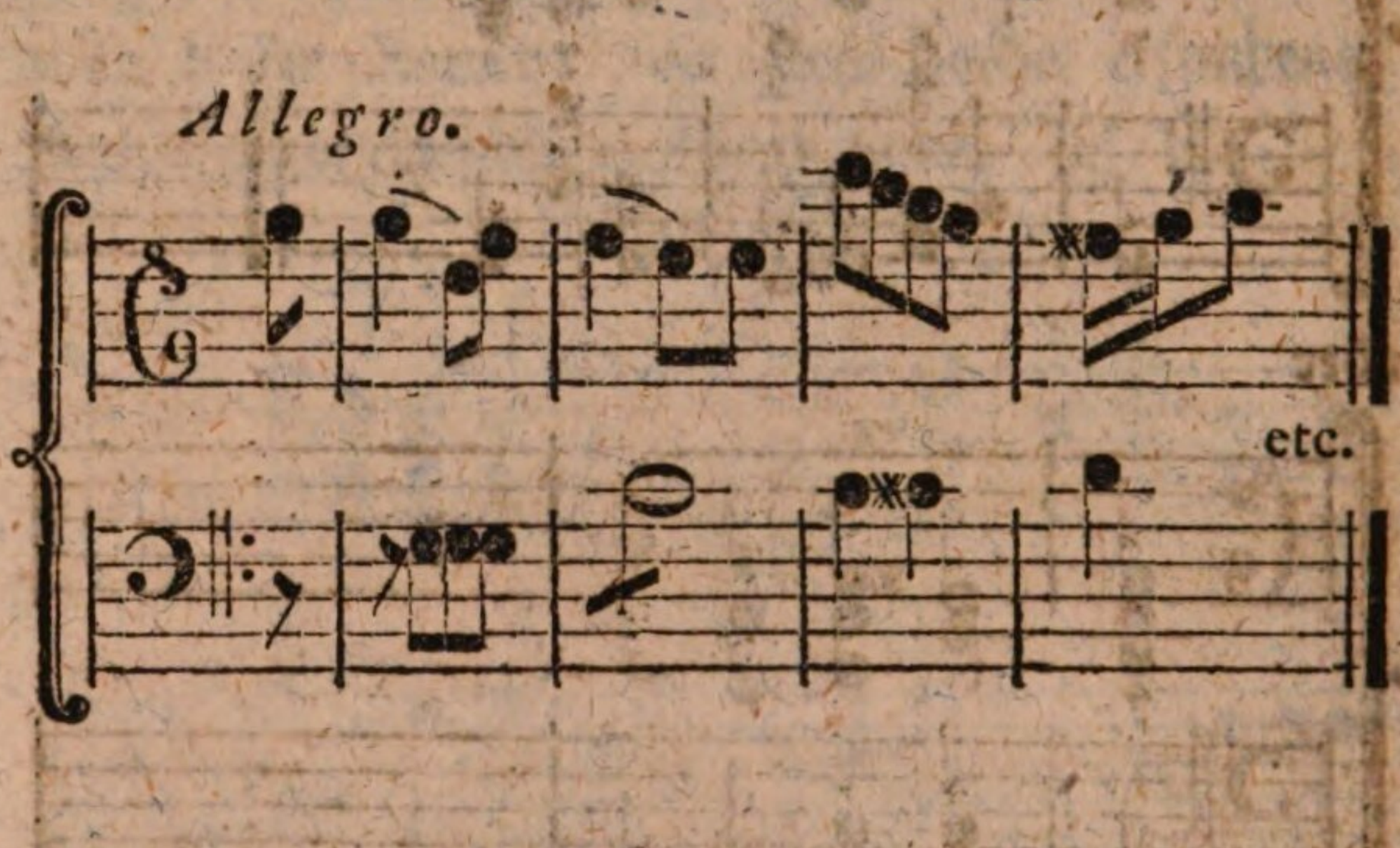


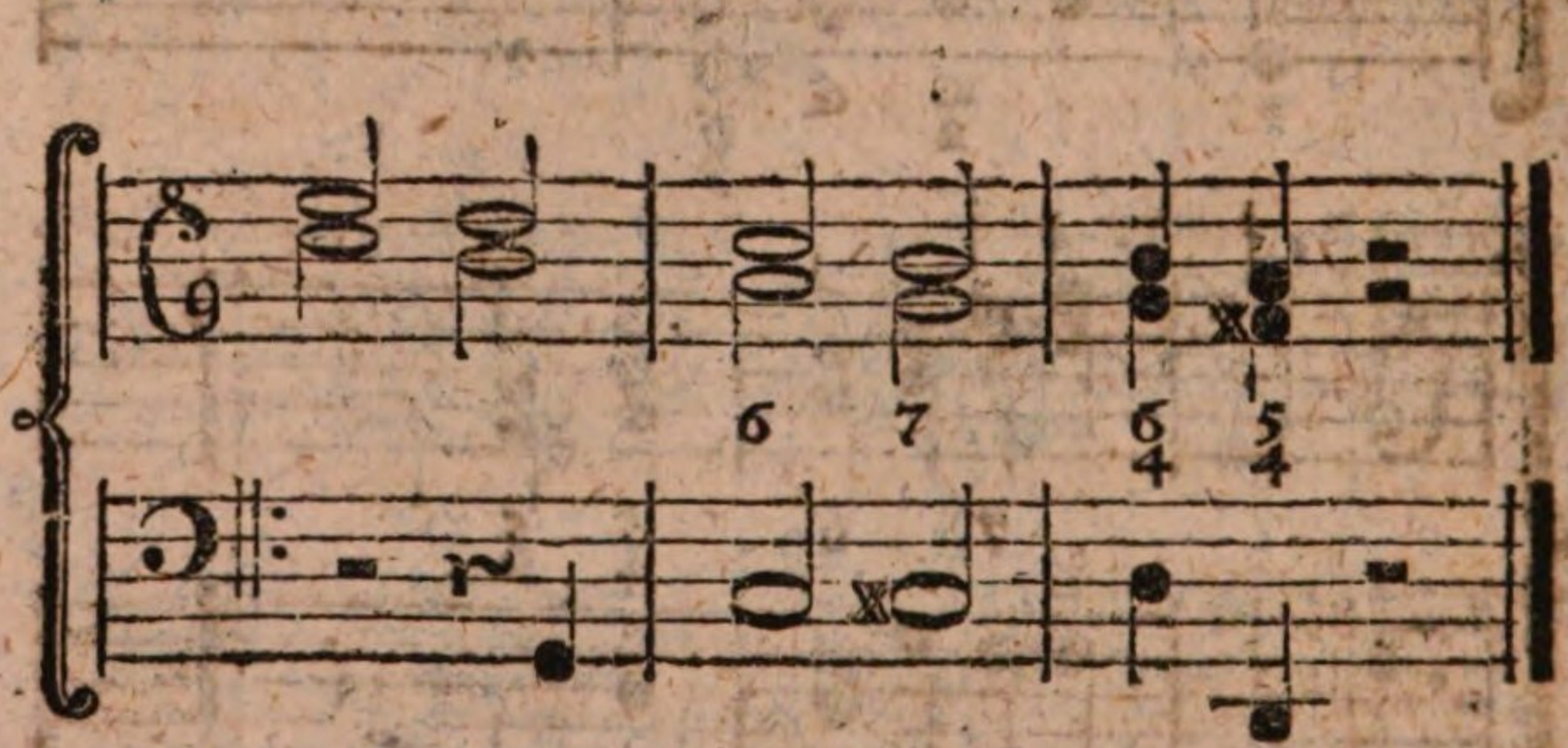
Harmoniſche Beyſpiele aber ſind ſolche, bey welchen die Ausweichung blos vermittelſt der Verbindung der Accorde geſchieht, ohne daß die Verbindung dieſer Accorde von einer vorher erfundenen Melodie nothwendig gemacht wird. Z. E.



Die Ausweichung einer harten Tonart in die Quinte kann 2) geschehen, durch einen vermittelnden Accord; z. B.







Anmer-

Anmerkung.

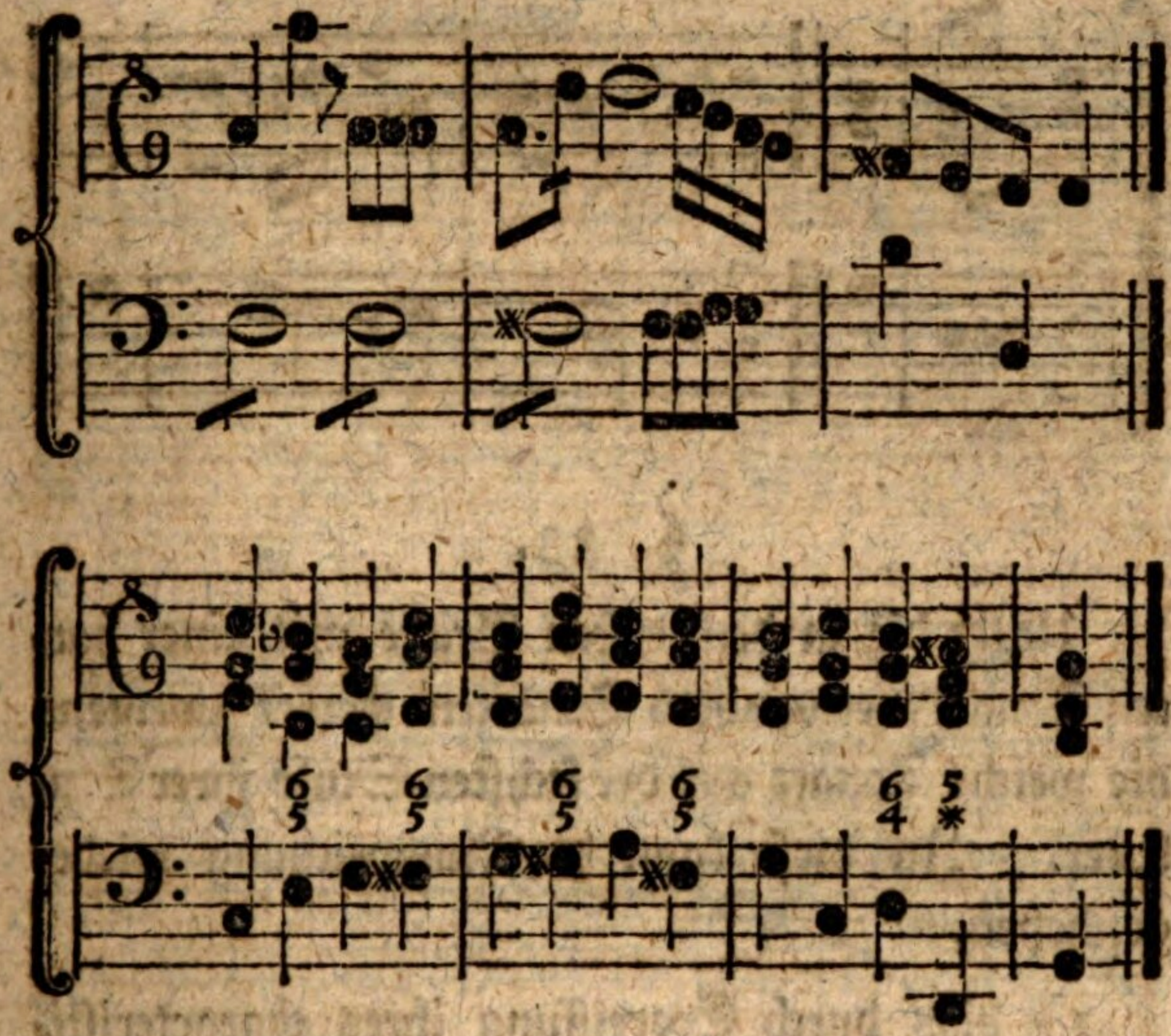
Der hier gebrauchte vermittelnde Accord ist entweder der Sextquinten- oder Septimenaccord auf dem um einen halben Ton erhöhten Grundtone der Tonart aus welcher ausgewichen wird; und der Gebrauch dieses Tones macht eine Ausnahme der §. 30. gegebenen Regel, daß nemlich der Schritt zu dem Uebergange in eine andere Tonart jederzeit geschehe, sobald man den characteristischen Ton dieser Tonart hören lasse. Hier läßt sich der Ton cis als der characteristische Ton der Tonart d hören, ohne daß man dadurch (nemlich auf die Art, wie er so eben in diesen Notenexempeln gebraucht worden ist) in die Tonart d komme. Er muß daher blos als ein zufällig erhöheter Ton betrachtet werden, der vermuthlich deswegen eingeführt worden ist, weil die Auflösung seines Accordes bey dem Uebergange in die Tonart der Quinte denjenigen Ton nach sich verlangt, durch welchen der Uebergang geschieht.

Der Uebergang einer harten Tonart in die Quinte kann auch

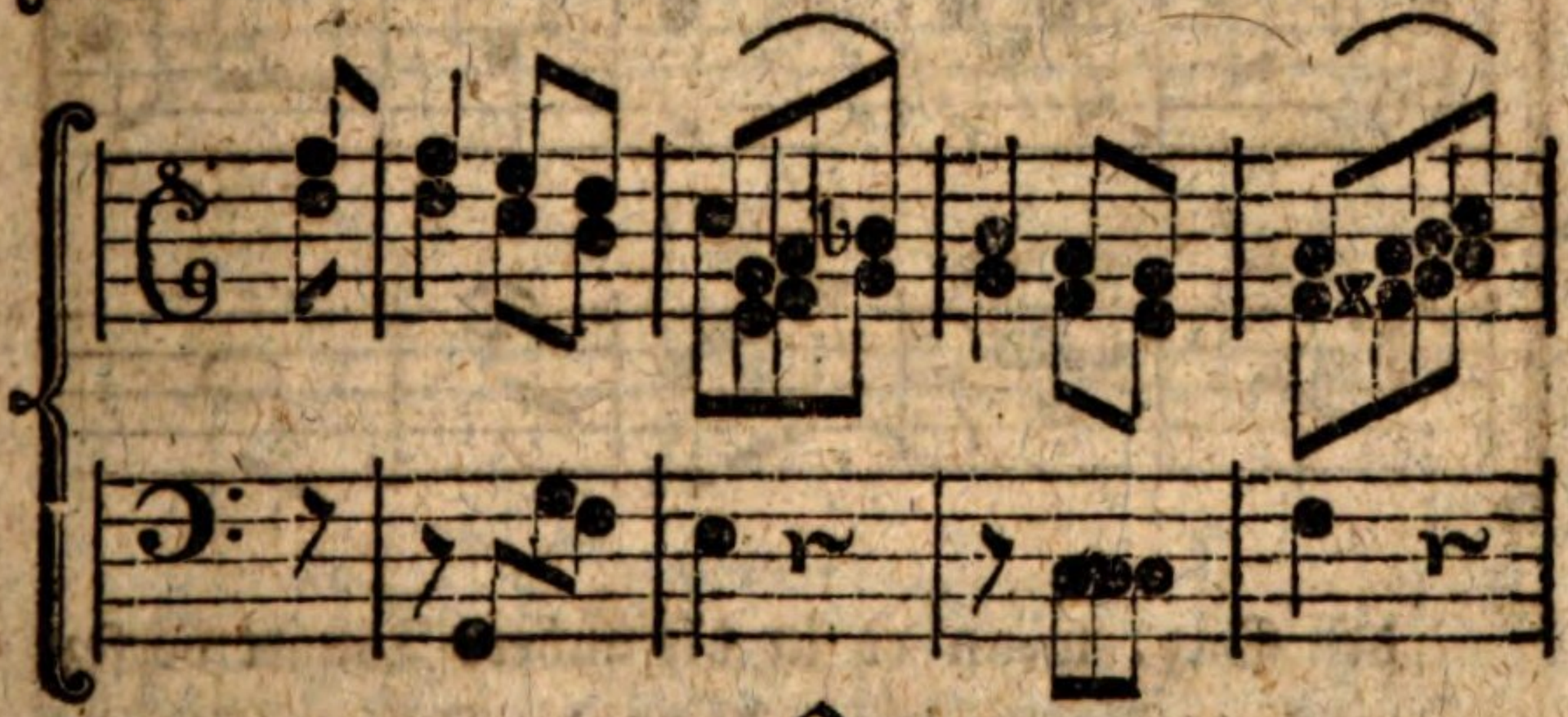
3) geschehen, vermittelst durchgehender Ausweichungen; z. B.

Andante.

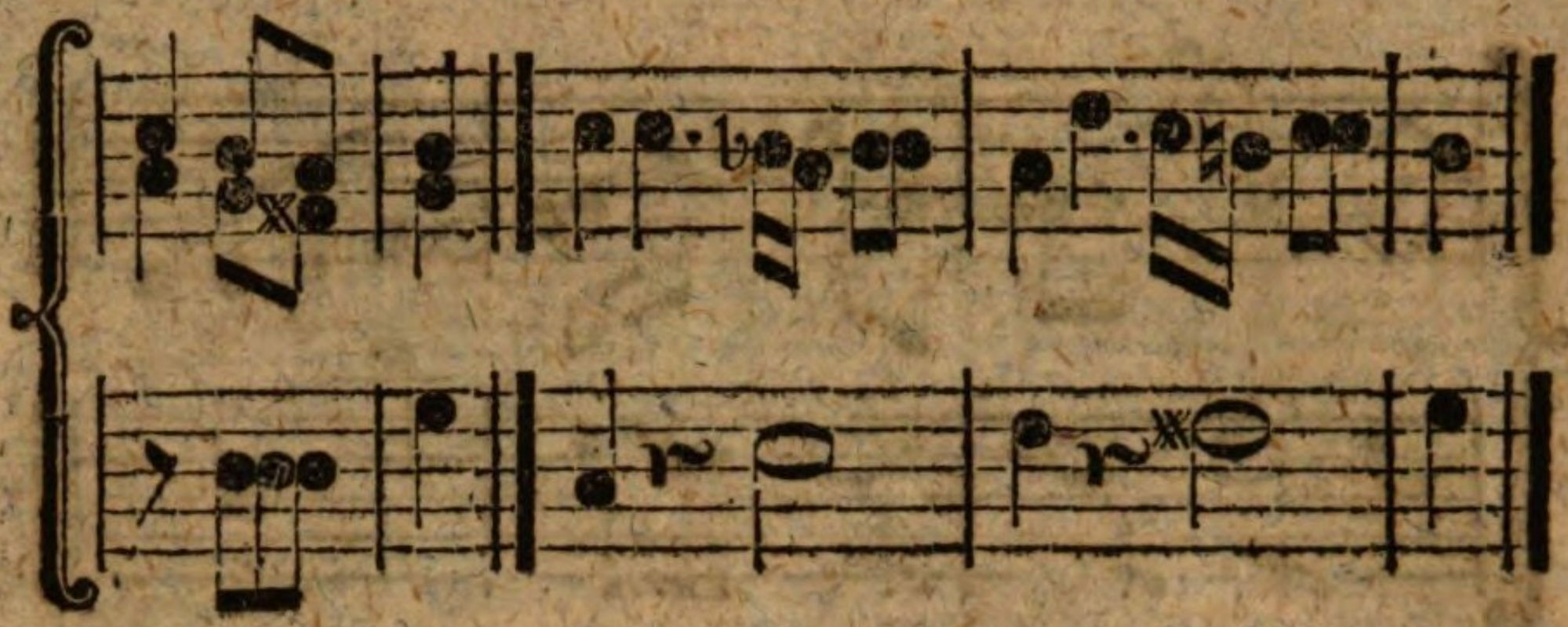
allegro.



Oder auch zugleich vermittelst der Transposition ;*)
z. B.



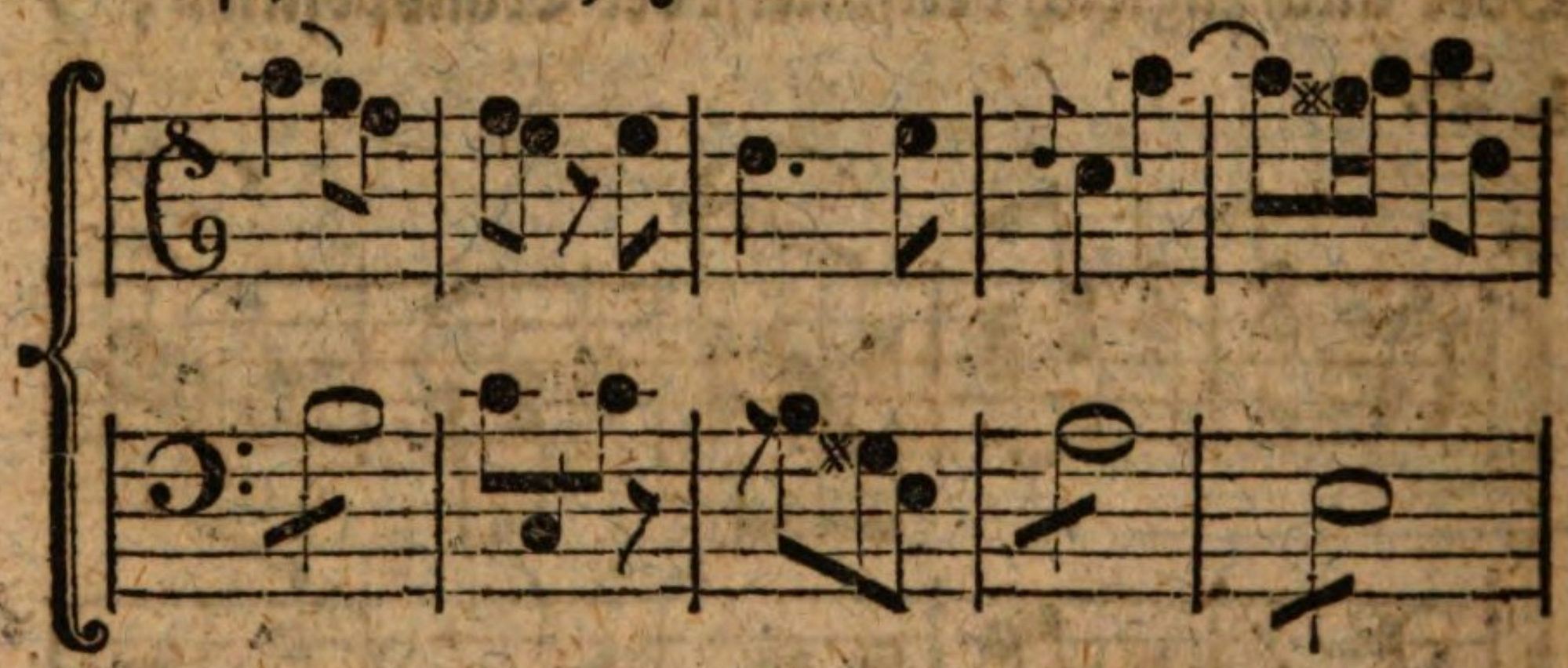
*) Verschiedene solcher Transpositionen sind allzuoft gebraucht, und dadurch zum Eckel worden; daher ändert man bey ihrem Gebrauche gemeiniglich den



§. 33.

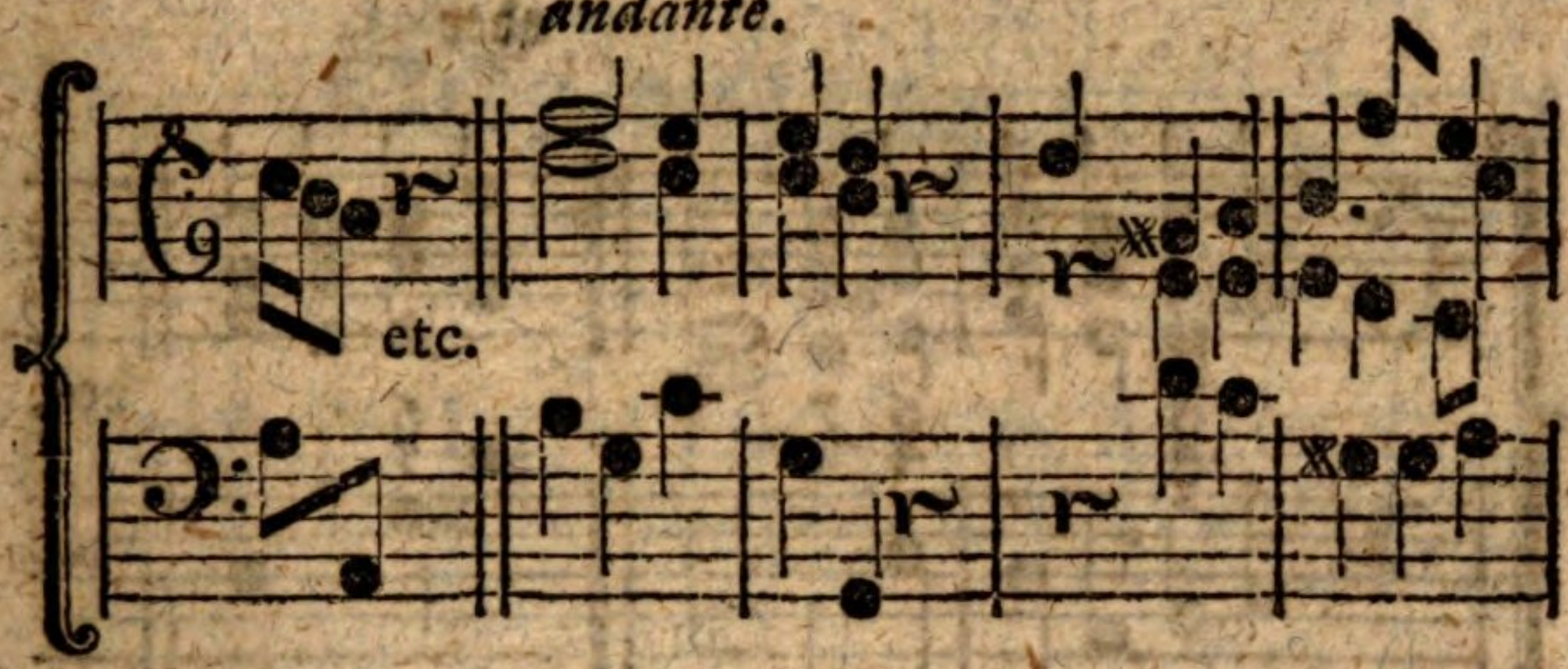
Unter die in dem ersten Grade mit einer harten Tonart verwandten Tonarten gehört zweytens die weiche Tonart auf der sechsten Stufe ihrer Tonleiter. In diese kann die Ausweichung wieder geschehen,

1) blos durch Ergreiffung ihres characteristischen Tones; z. B.

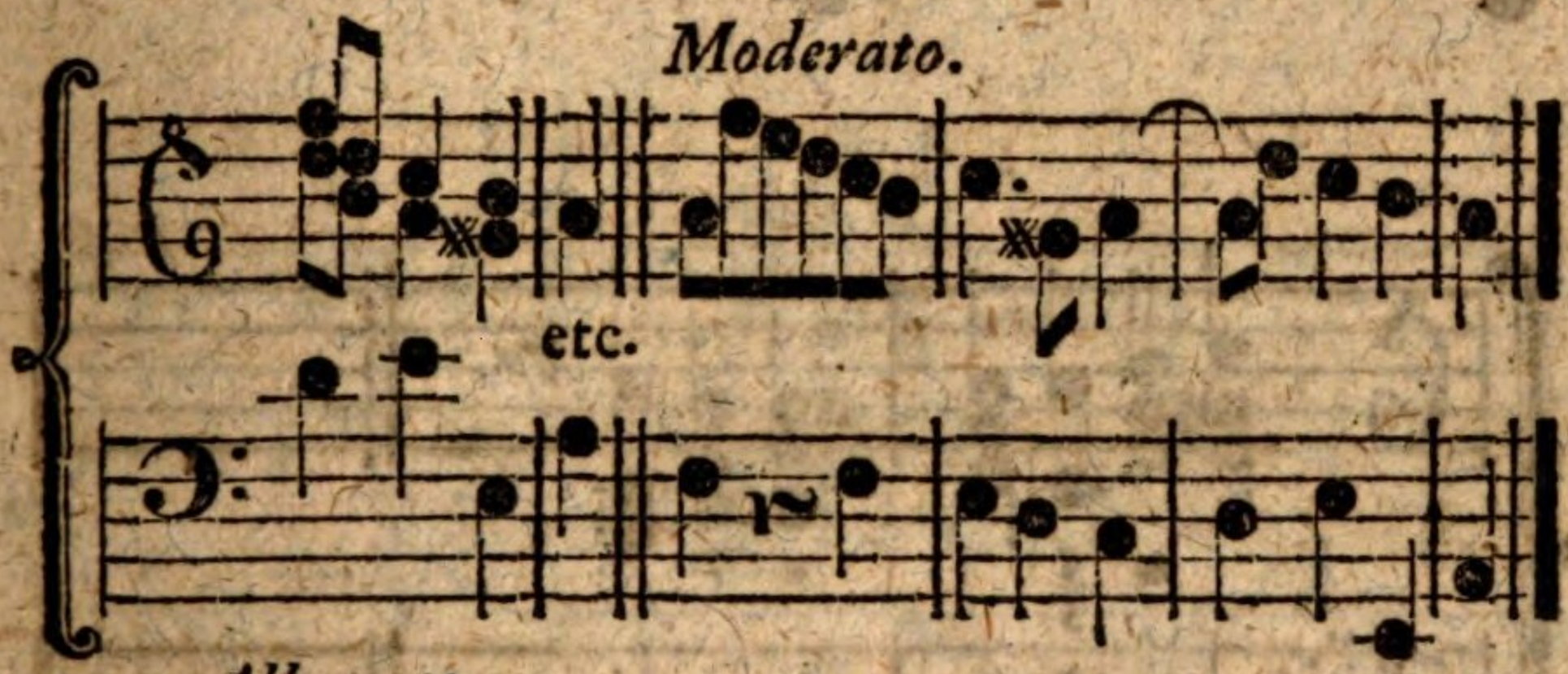


den Saz, wenn er in die andere Tonart versezt wird. Bey welchen Arten der Transpositionen diese Abänderung nöthig ist, soll in der Folge unter einem andern Kapitel gezeigt werden. Anjezt betrachten wir die Transposition blos als eine besondre Art der durchgehenden Ausweichungen.

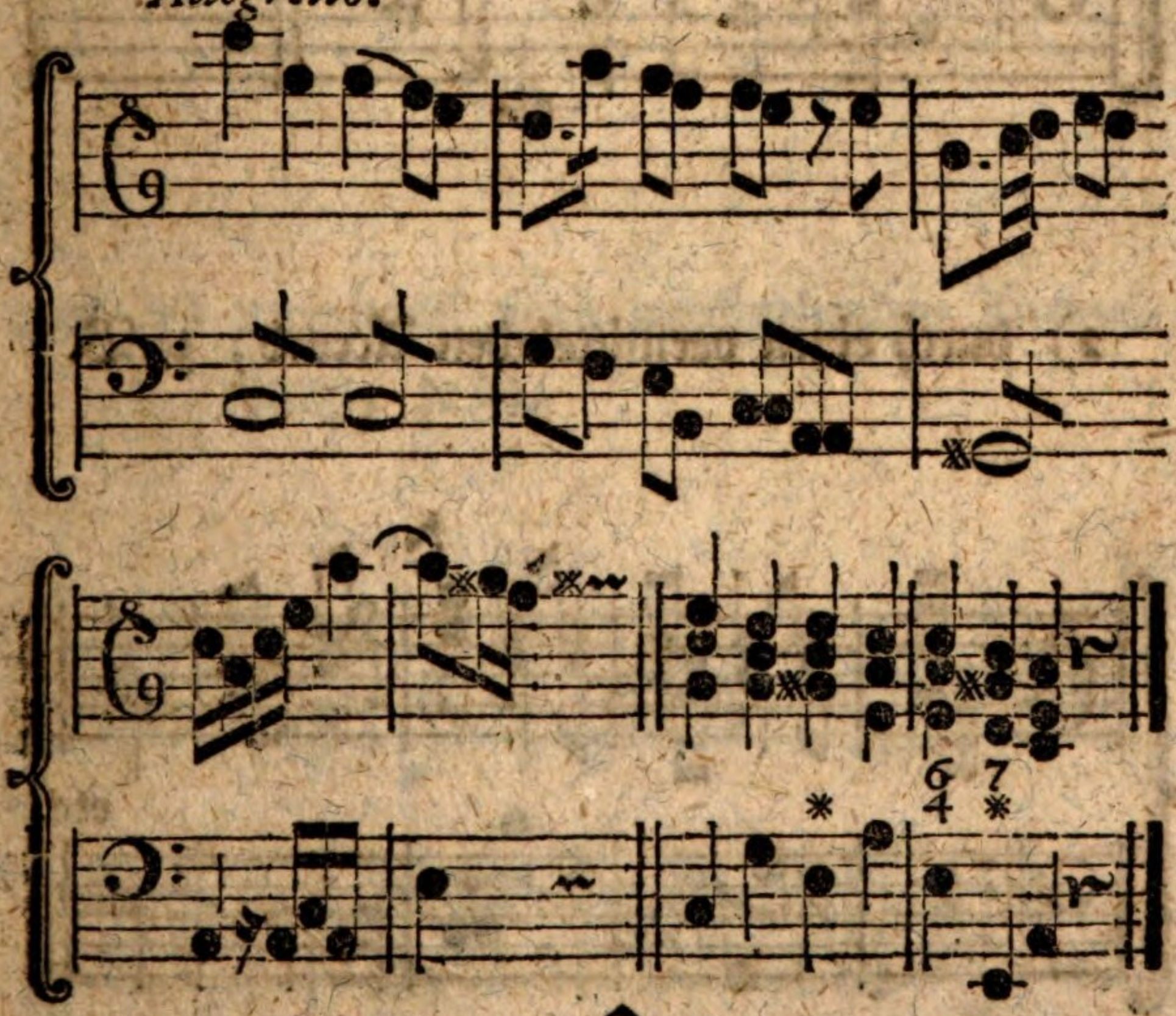
andante.

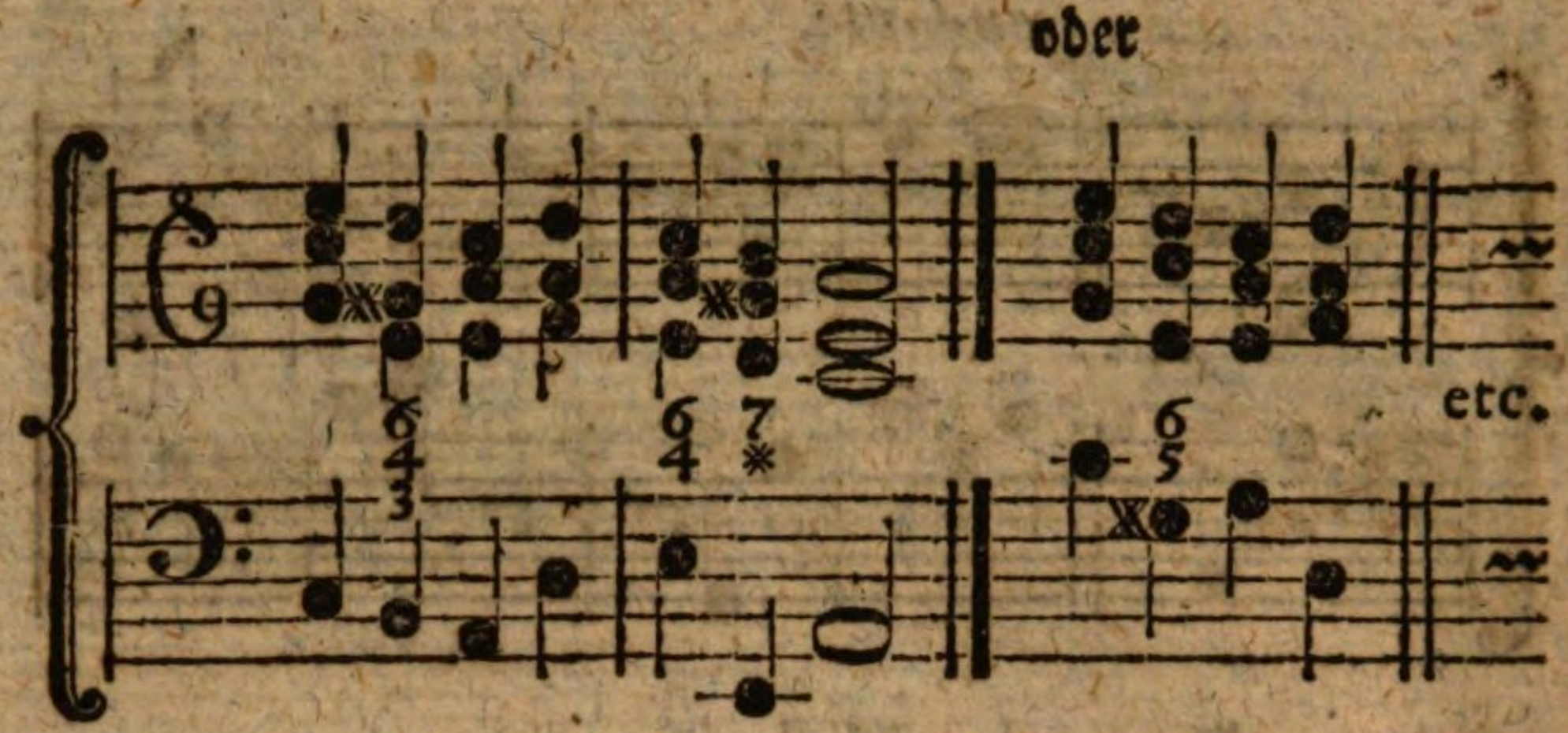


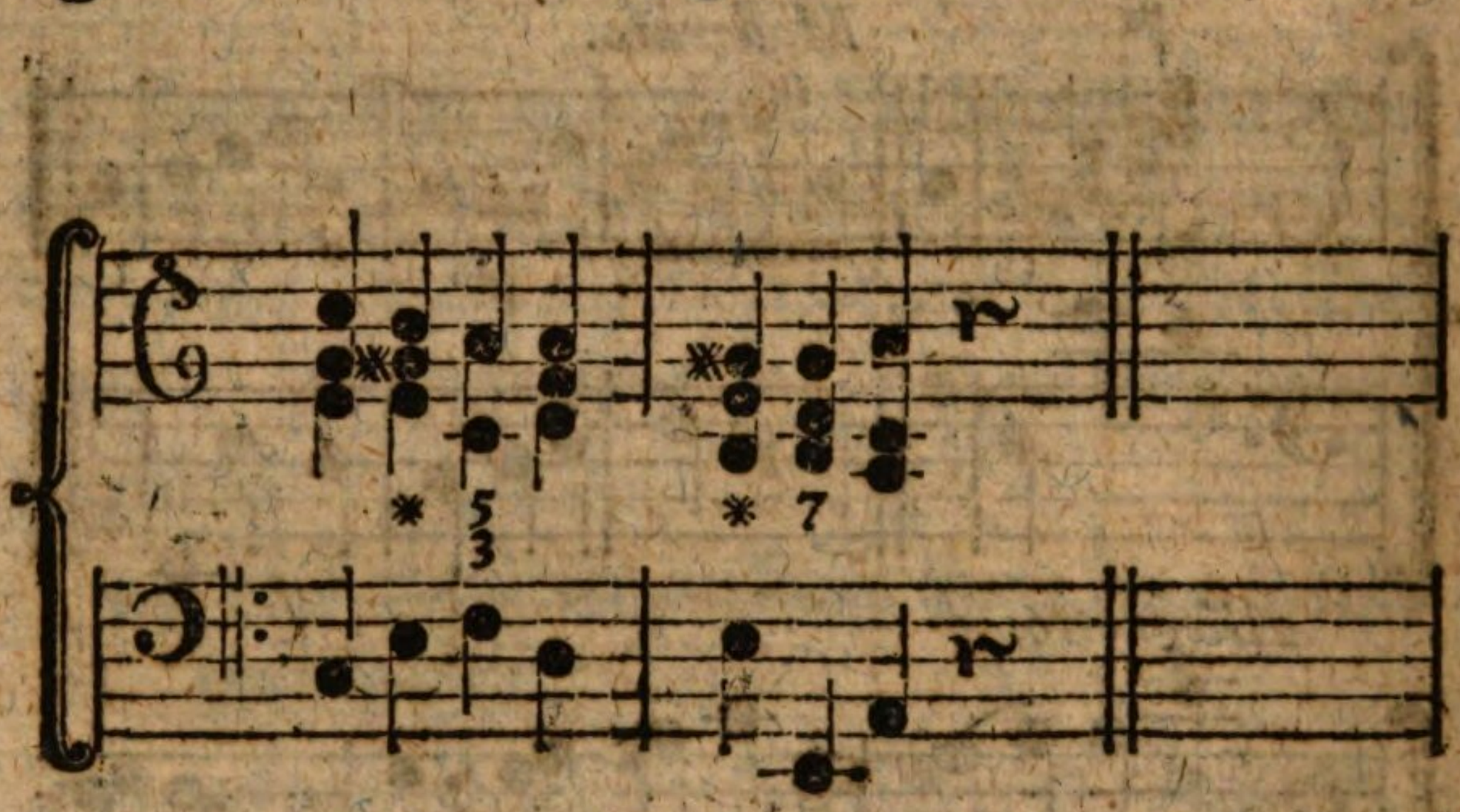
Moderato.



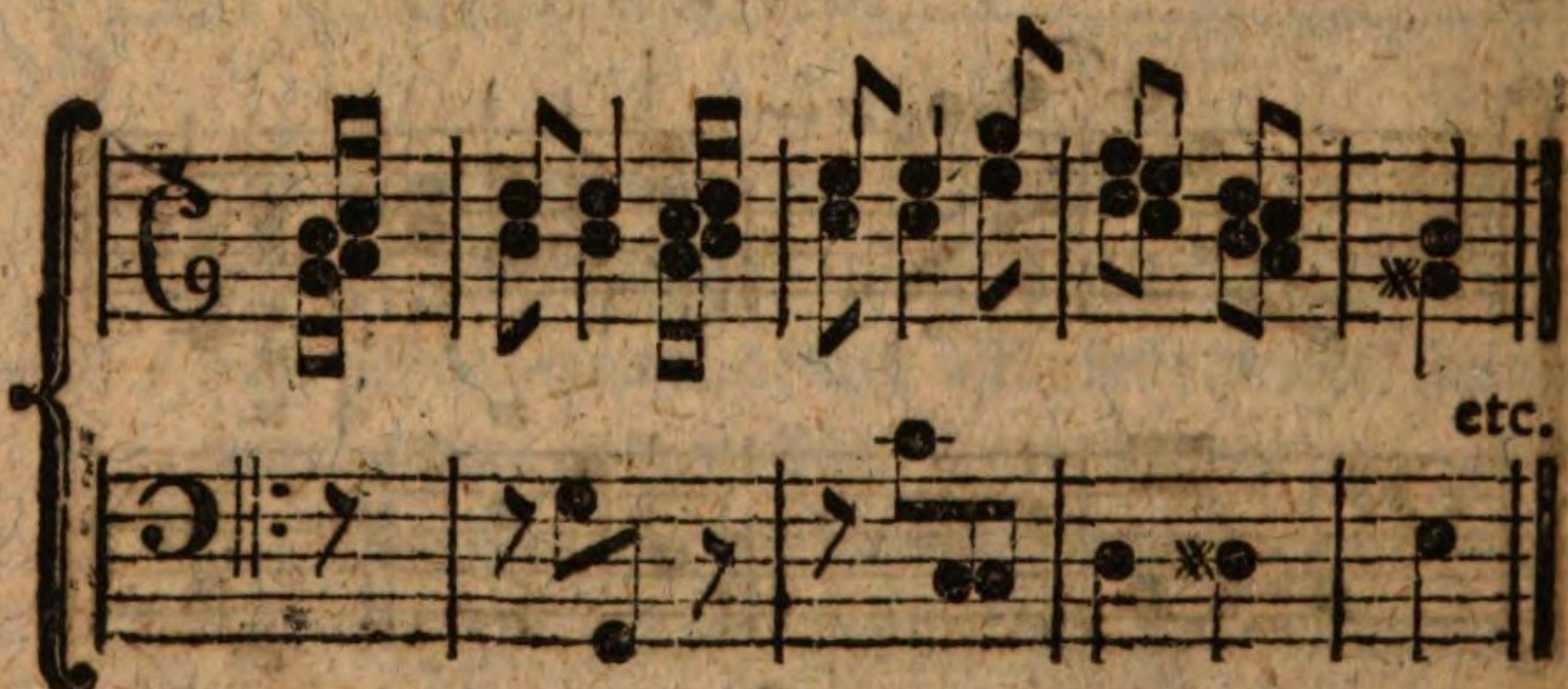
Allegretto.

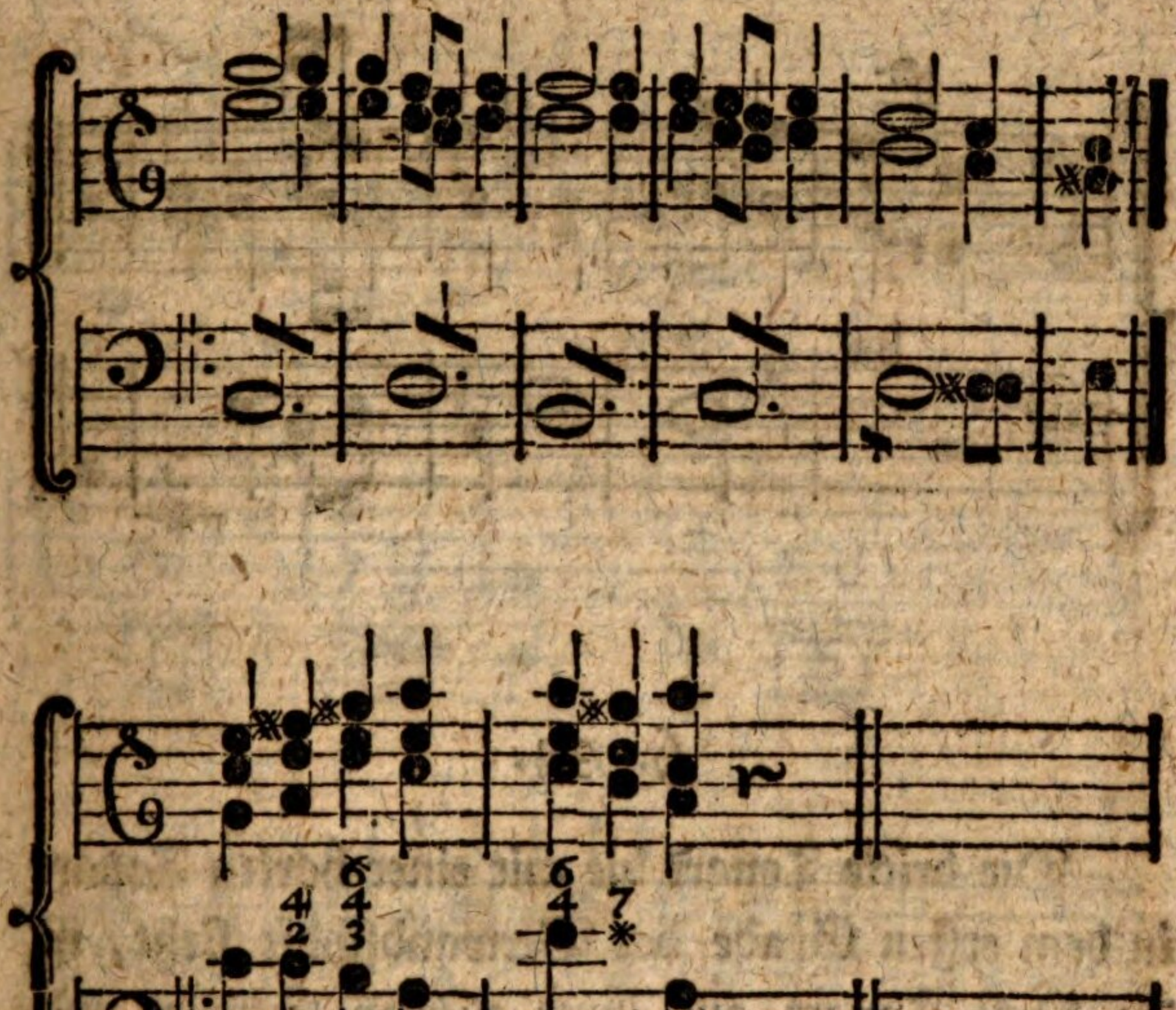




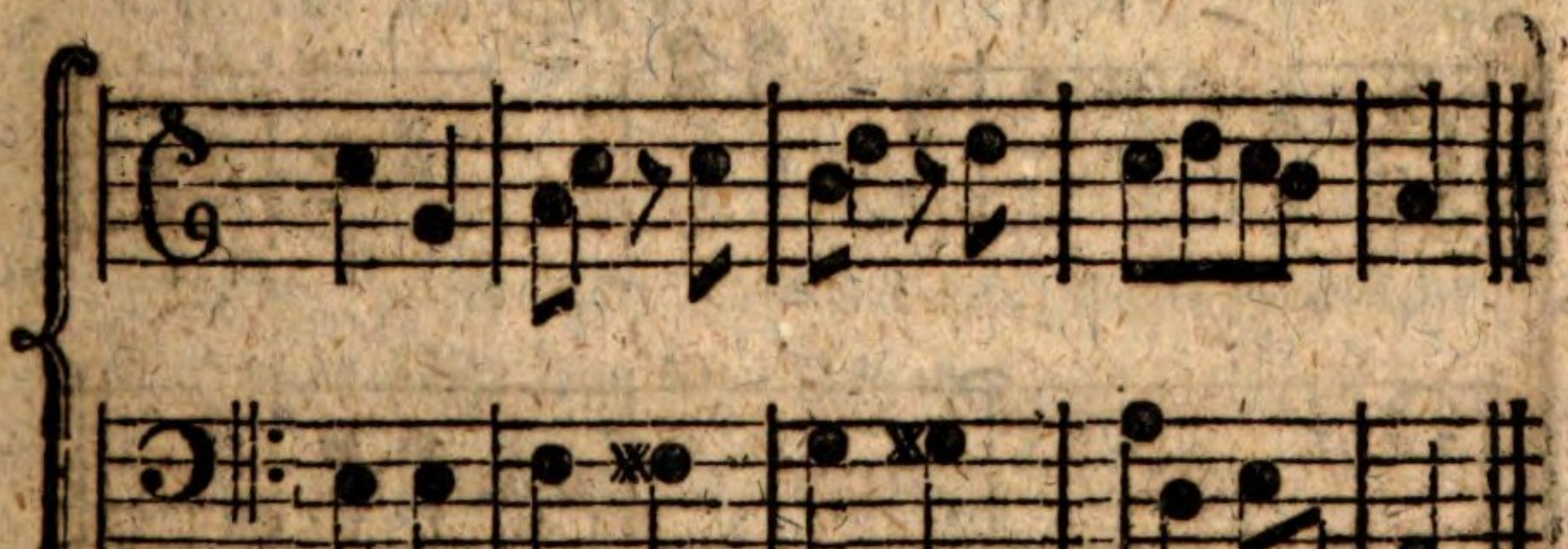


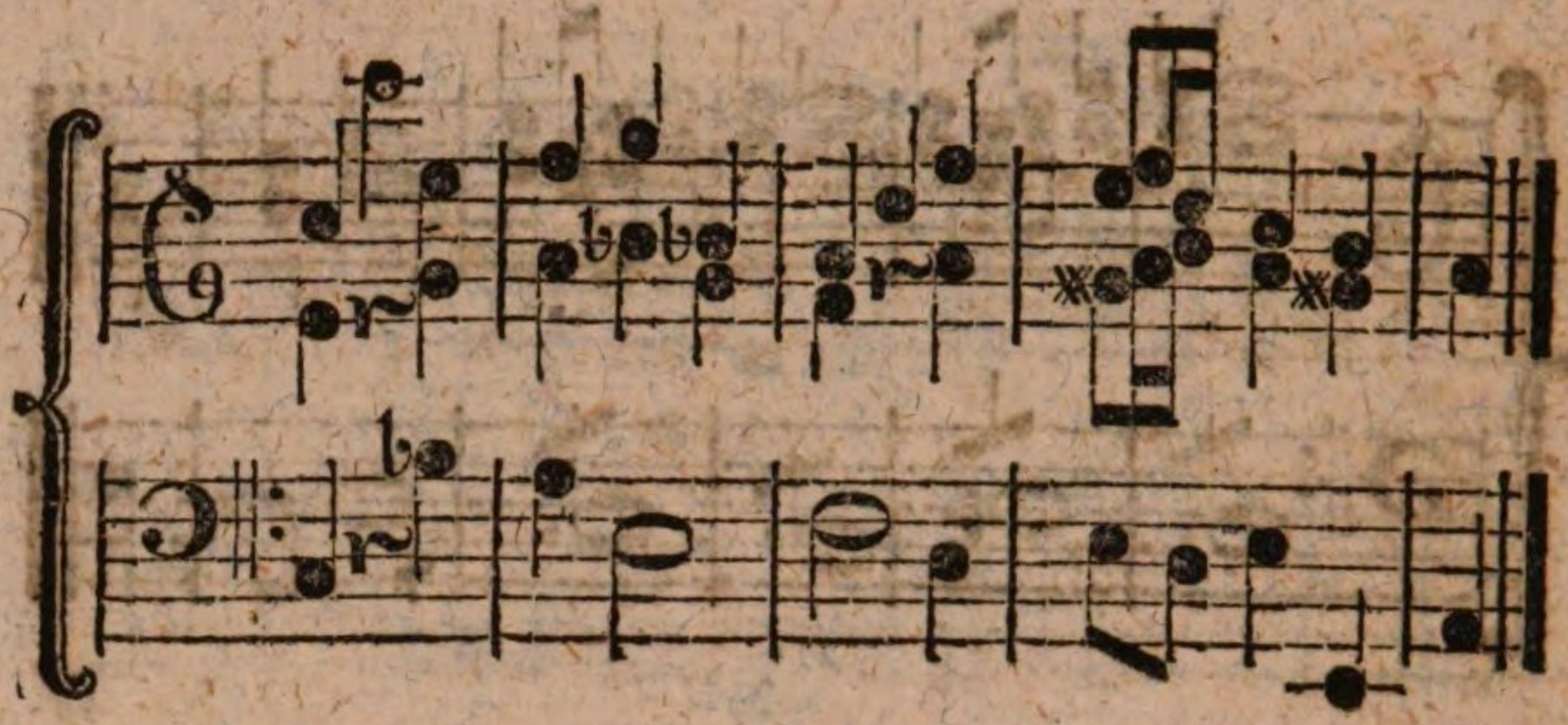
a) durch einen vermittelnden Accord; z. B.





oder 3) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.:

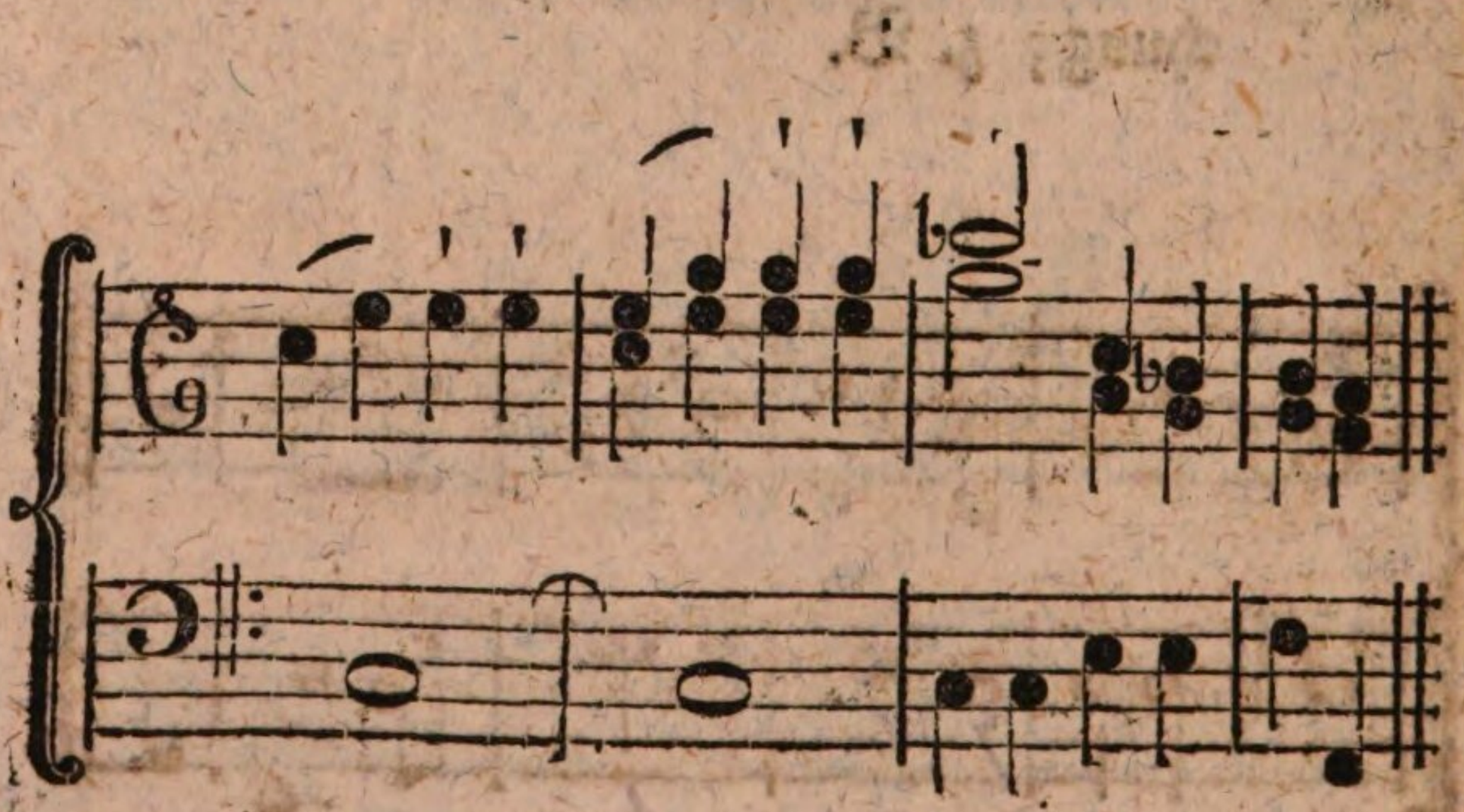


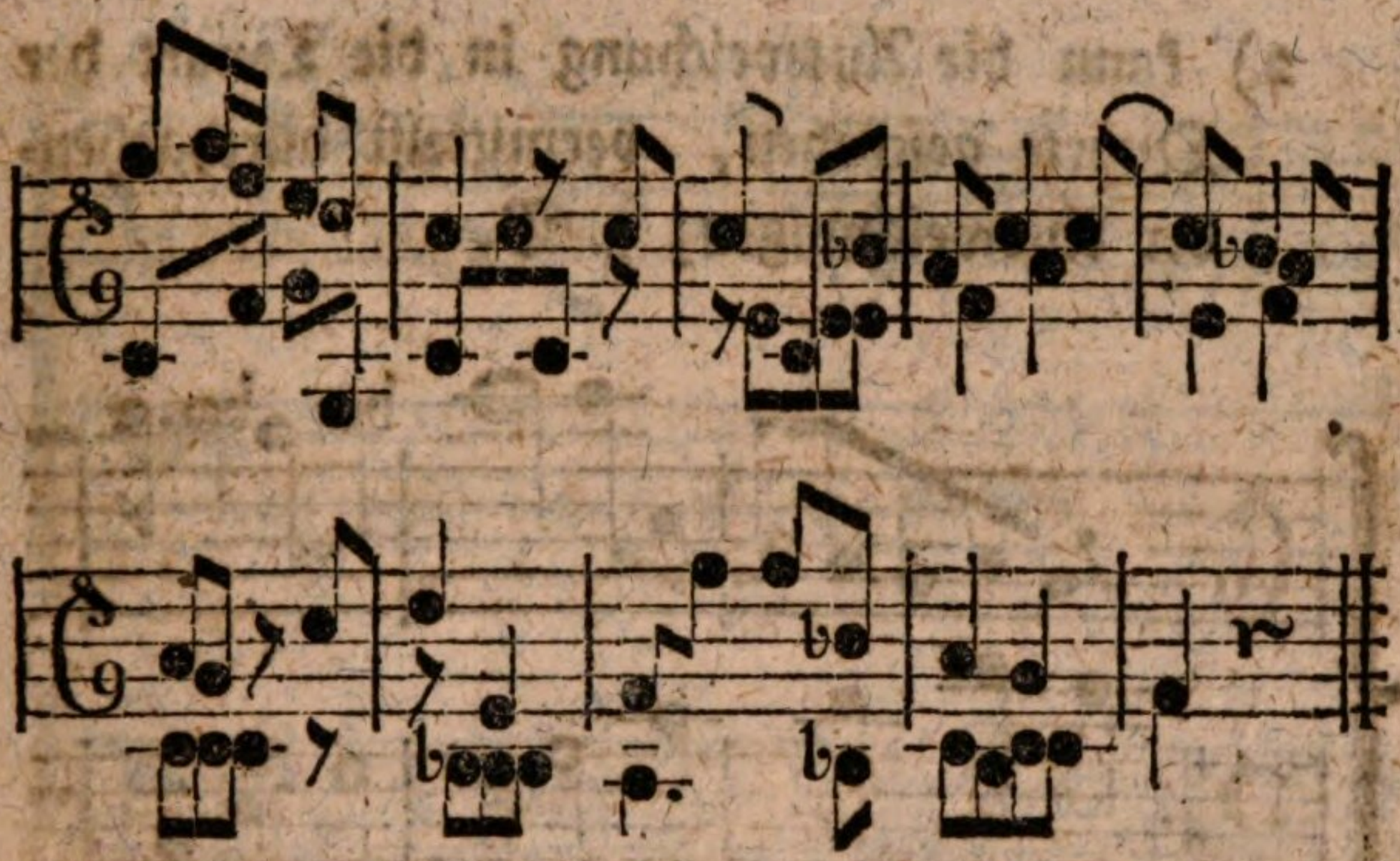


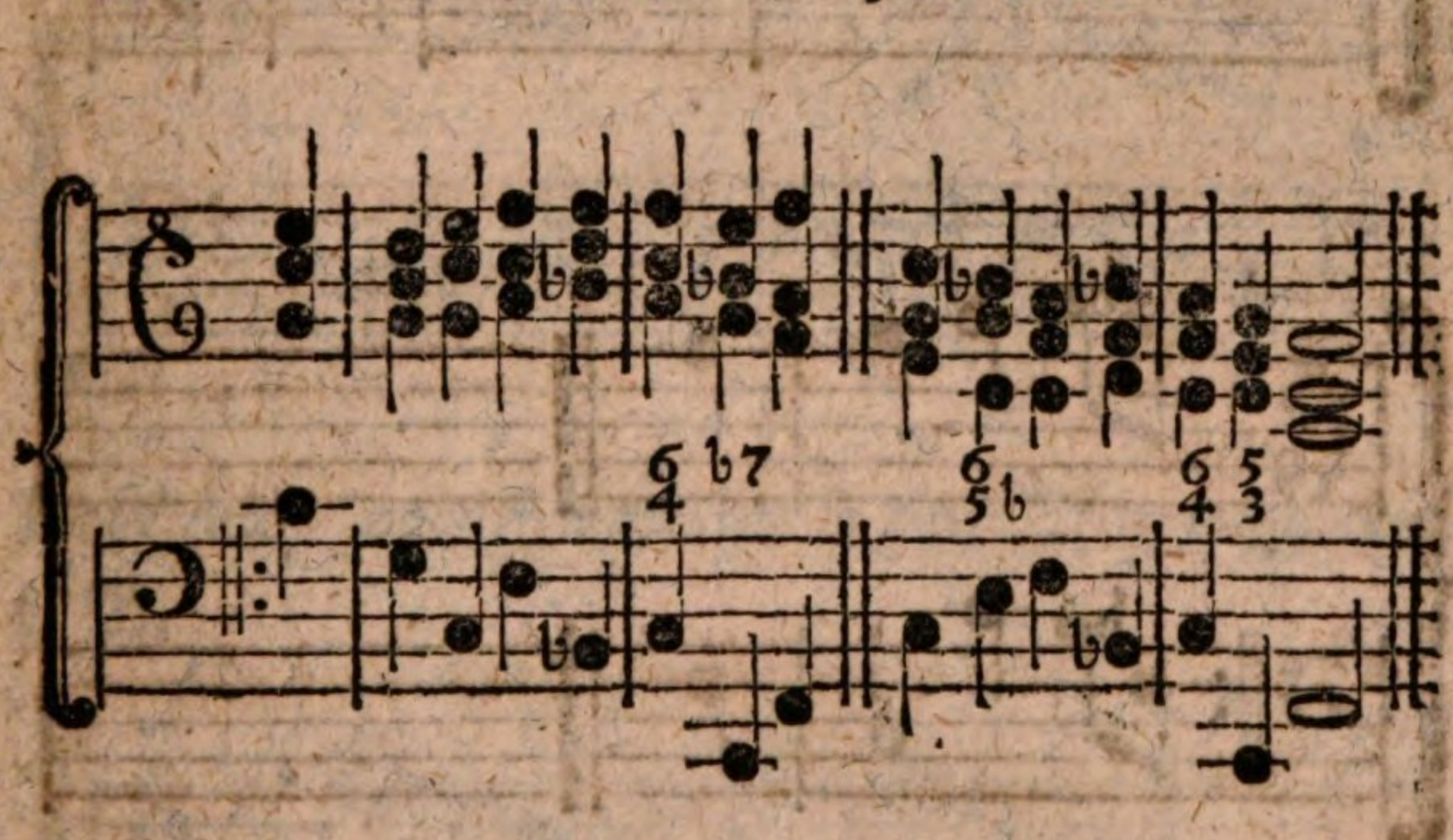
§. 34.

Die dritte Tonart die mit einer harten Tonart in dem ersten Grade der Verwandschaft steht, ist die harte Tonart auf ihrer vierten Stufe; und auch in diese kann die Ausweichung geschehen,

1) vermittelst Ergreiffung ihres characteristischen Tones; z. E.







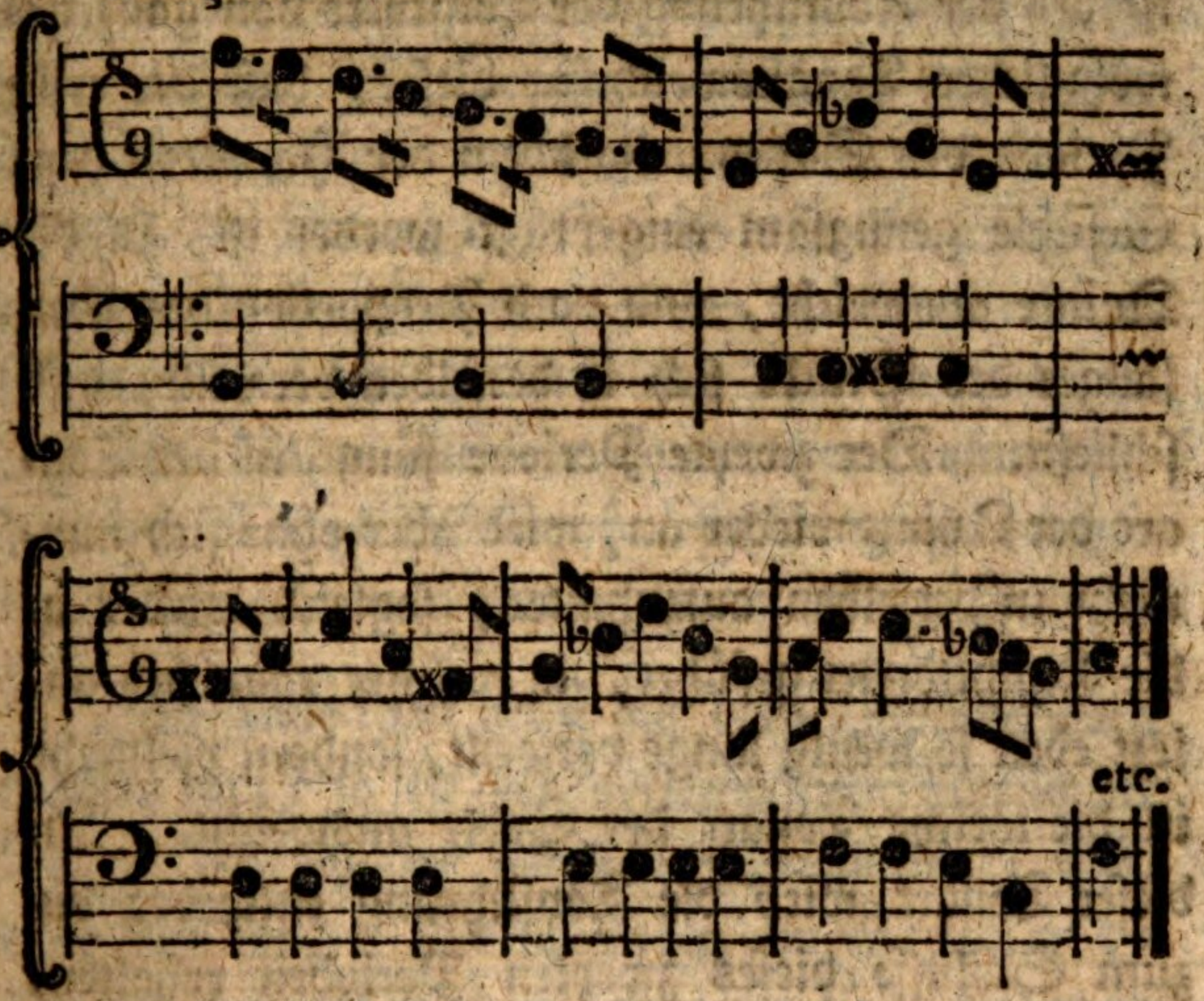
Anmerkung.

Bey der Ausweichung in die Quarte findet sich kein dergleichen, der Tonart fremder vermittelnder Accord, welcher die characteristische Saite dieser Tonart nothwendig macht; daher fällt bey dem Uebergange in diese Tonart dieses Hülfsmittel weg.

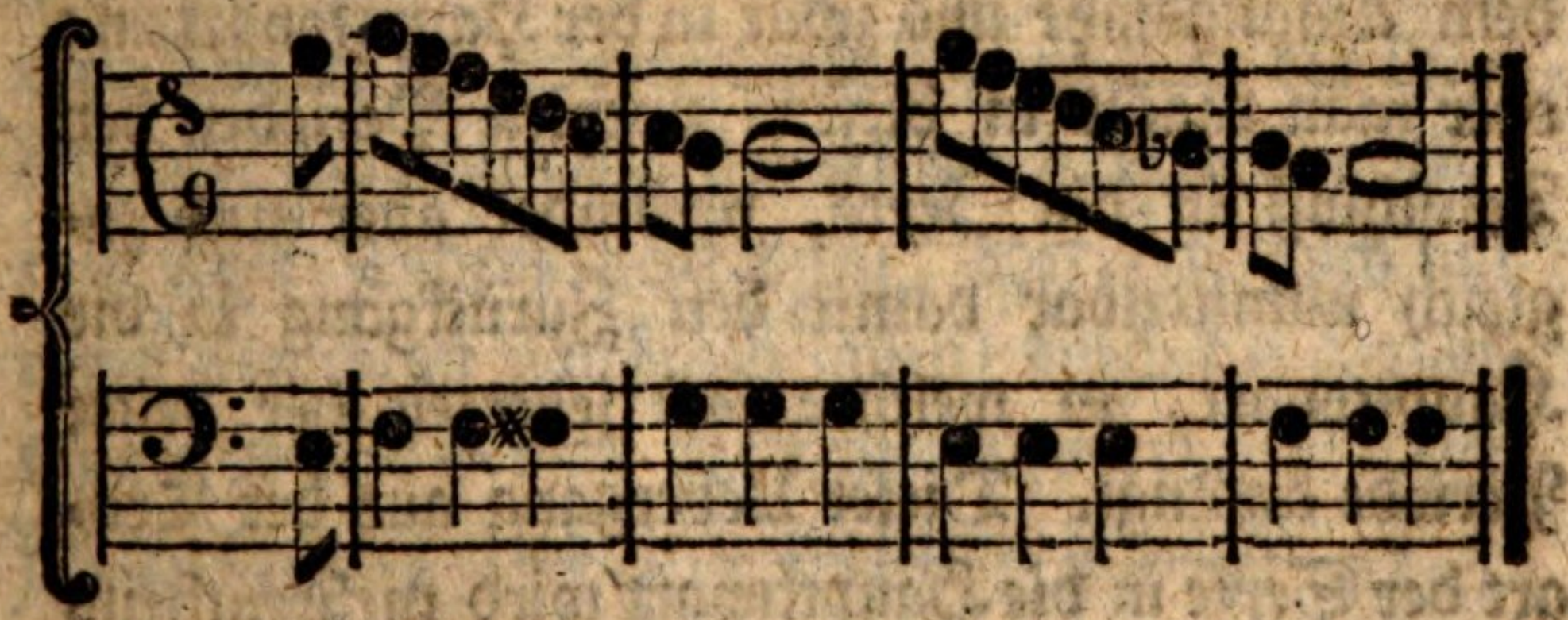
2) kann die Ausweichung in die Tonart der Quarte geschehen, vermittelst durchgehender Ausweichungen; z. B.

Allegro.

Allegro.



Oder auch zugleich vermittelst einer Transposition; z. B.



§. 35.

Der Gebrauch dieser drey mit einer harten Tonart in dem ersten Grade verwandten Tonarten ist

ist bey der Ausführung der Tonstücke von ganz gewöhnlicher Tonausweichung dieser, daß der erste Periode des Satzes, nachdem der Hauptton dem Gefühle genugsam eingeprägt worden ist, in die Quinte ausweicht, und nach Proportion des Umfanges des Stücks sich in derselben verweilt, und schließt. Der zweyte Periode fängt in der Tonart der Quinte wieder an, wird aber ohne sich nunmehr in derselben aufzuhalten, sogleich wieder in die Haupttonart geführt, in welcher man sich anjezt eben so wenig lange verweilt, sondern vielmehr in die weiche Tonart der Serte ausweicht. In dieser Tonart wird die Tonführung entweder bis zum Schlusse dieses zweyten Perioden erhalten, welcher entweder vermittelst der Cadenz in dieser weichen Tonart geschieht, und in diesem Falle fängt alsdenn gemeiniglich der dritte Periode wieder mit dem Anfangssatze und zwar in der Haupttonart an; oder man macht in diesem zweyten Perioden den Tonschluß in die Serte, verbindet aber auch zugleich unmittelbar damit den Zurückgang in die Haupttonart, in welcher fast jederzeit der dritte Periode anfängt. Dieser Uebergang aus der Tonart der Serte in die Haupttonart wird mehrentheils vermittelst einiger durchgehenden Ausweichungen gemacht. Nun folgt endlich der Schlußperiode, der sich hauptsächlich in der Haupttonart des Stücks hören läßt, weil diese Tonart selbst sich bis jezt

noch

noch in der Ausführung des Satzes wenig hat hören lassen. Mehrentheils geschieht die ganze Ausführung dieses lezten Perioden in der Haupttonart; die Tonart der Quarte läßt sich zwar zuweilen in diesem Perioden (wenn nemlich die Ausführung lang ist) hören, aber ohne zu schließen. Zuweilen kömmt auch die Tonart der Quinte wieder vor, aber gleichfalls ohne sich lange zu verweilen, oder gar einen Schluß zu machen.

Im Falle man mehr als drey Hauptperioden machen will, so ist der vorlezte mehrentheils der Tonart der Quarte vorzüglich gewidmet. Soll aber bey langen Ausführungen ein Schluß in die Quarte gemacht werden, ohne ihr einen besondern Perioden einzuräumen, so geschieht es mehrentheils dergestalt, daß man sich in dem zweyten Perioden des Satzes nicht allzulange in der weichen Tonart der Sexte verweilt, sondern die Modulation (nachdem die Tonart der Sexte entweder mit einer Cadenz geschlossen, oder sich auch nur ohne Tonschluß hat hören lassen) durch die Haupttonart in die Tonart der Quarte führet, und diesen zweyten Perioden in derselben schließt.

Bey einer zum Grunde liegenden harten Tonart ist dieses nun in Ansehung der Tonausweichung die ganz gewöhnliche Behandlung der Sätze in Sinfonien, Quartetten, Trios und Sonaten, in

so ferne man sie in Absicht auf die größern Theile der Sätze, das ist, in Absicht auf ihre Perioden betrachtet. Uebrigens kann jede Tonart, die besonders in diesem oder jenem Perioden sich einige Zeit hören läßt, auch in ihre nächstverwandten Töne kurze Ausschweifungen machen.

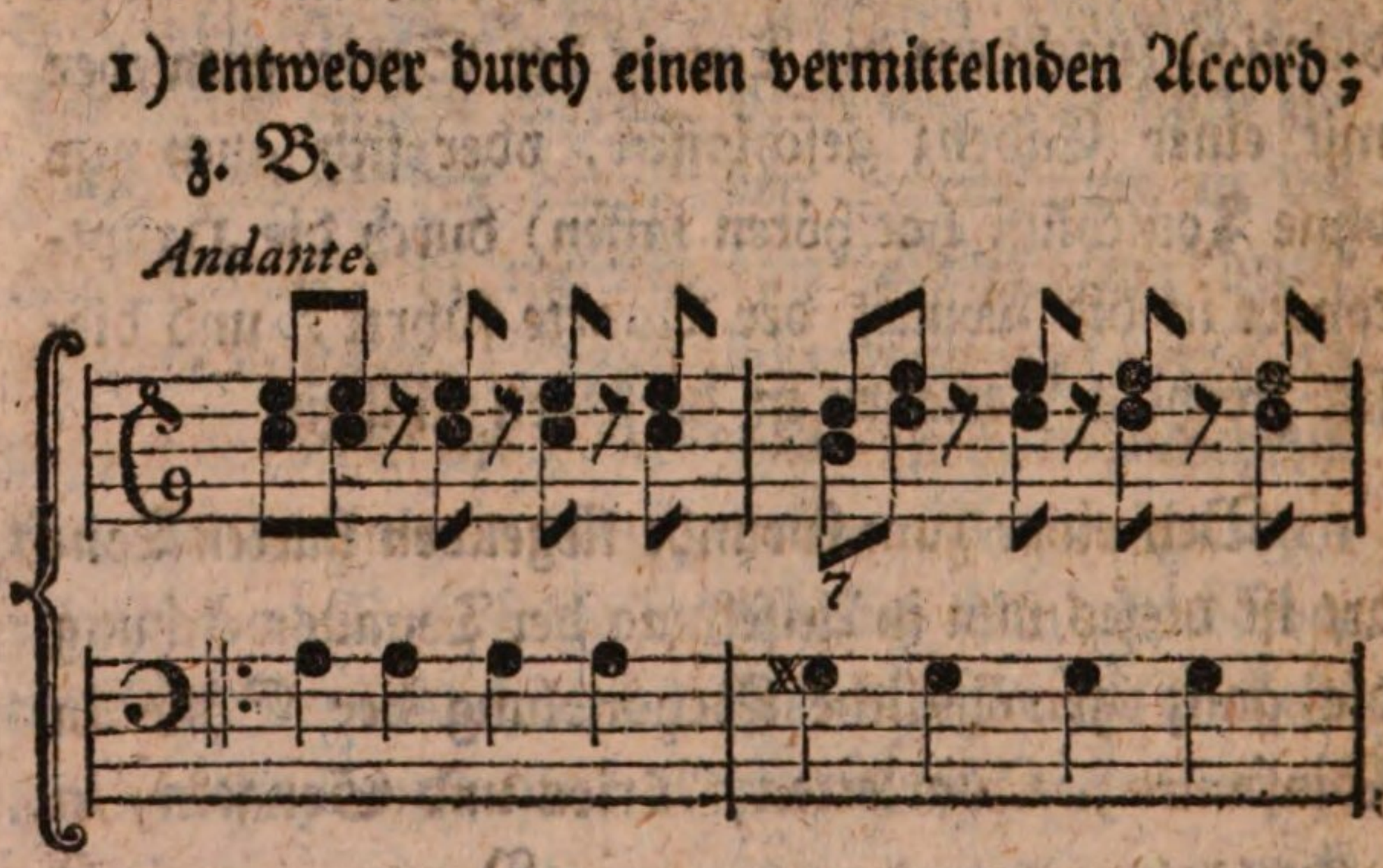
Noch ist hierbey zu bemerken, daß man sich in dem zweyten Perioden, statt der weichen Tonart der Sexte sehr oft der weichen Tonart der Terz, zuweilen auch der weichen Tonart der Secunde bedienet.

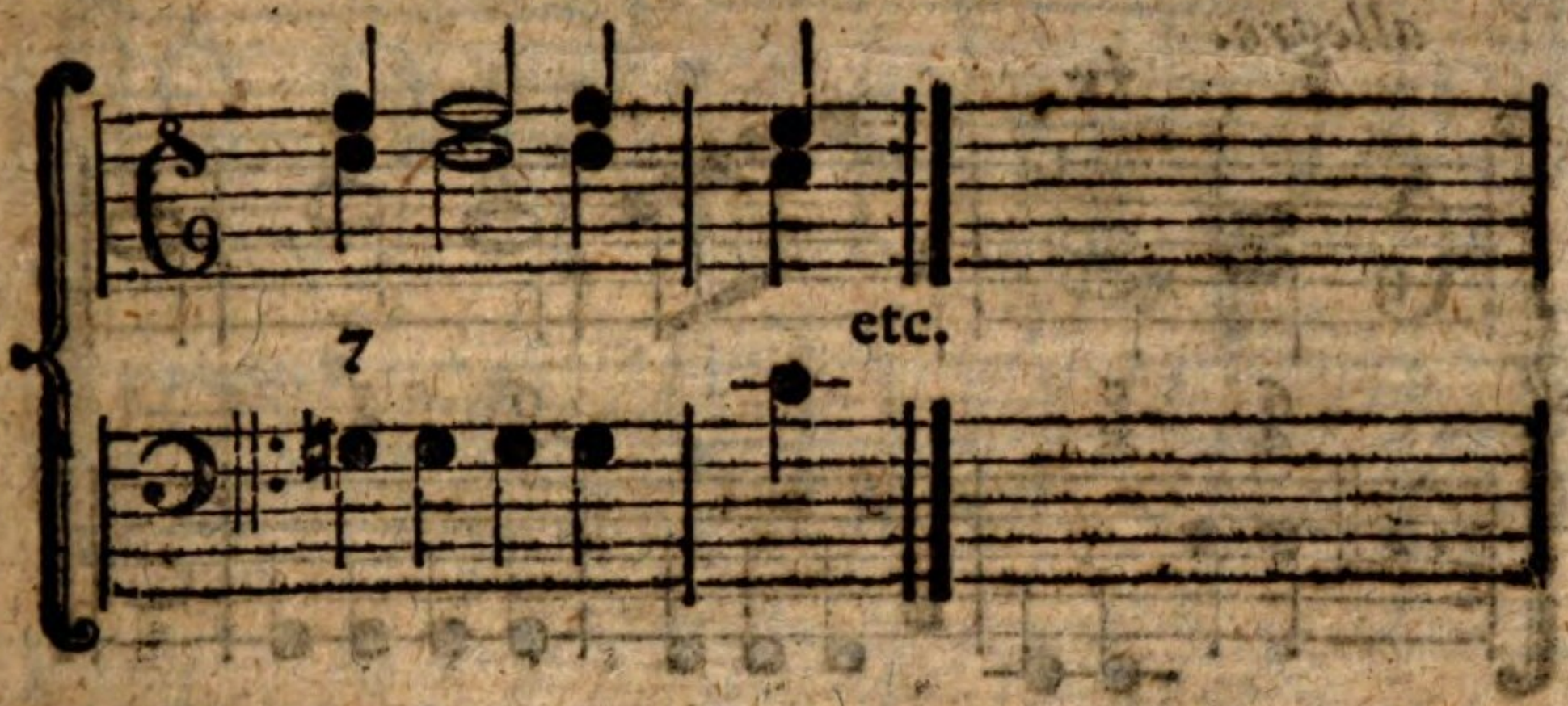
§. 36.

Zu den mit einer weichen Tonart in dem ersten Grade verwandten Tonarten, in welche die Modulation hingeleitet und dieser oder jener Periode des Satzes geschlossen werden kann, gehört erstlich die harte Tonart der Terz.

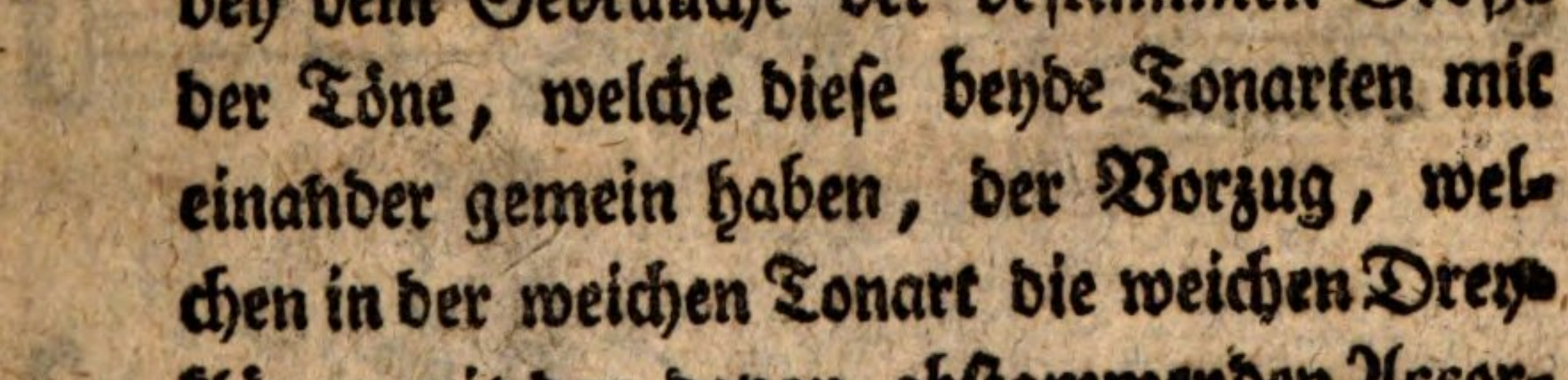
Hier kann die Ausweichung geschehen,

1) entweder durch einen vermittelnden Accord; z. B.

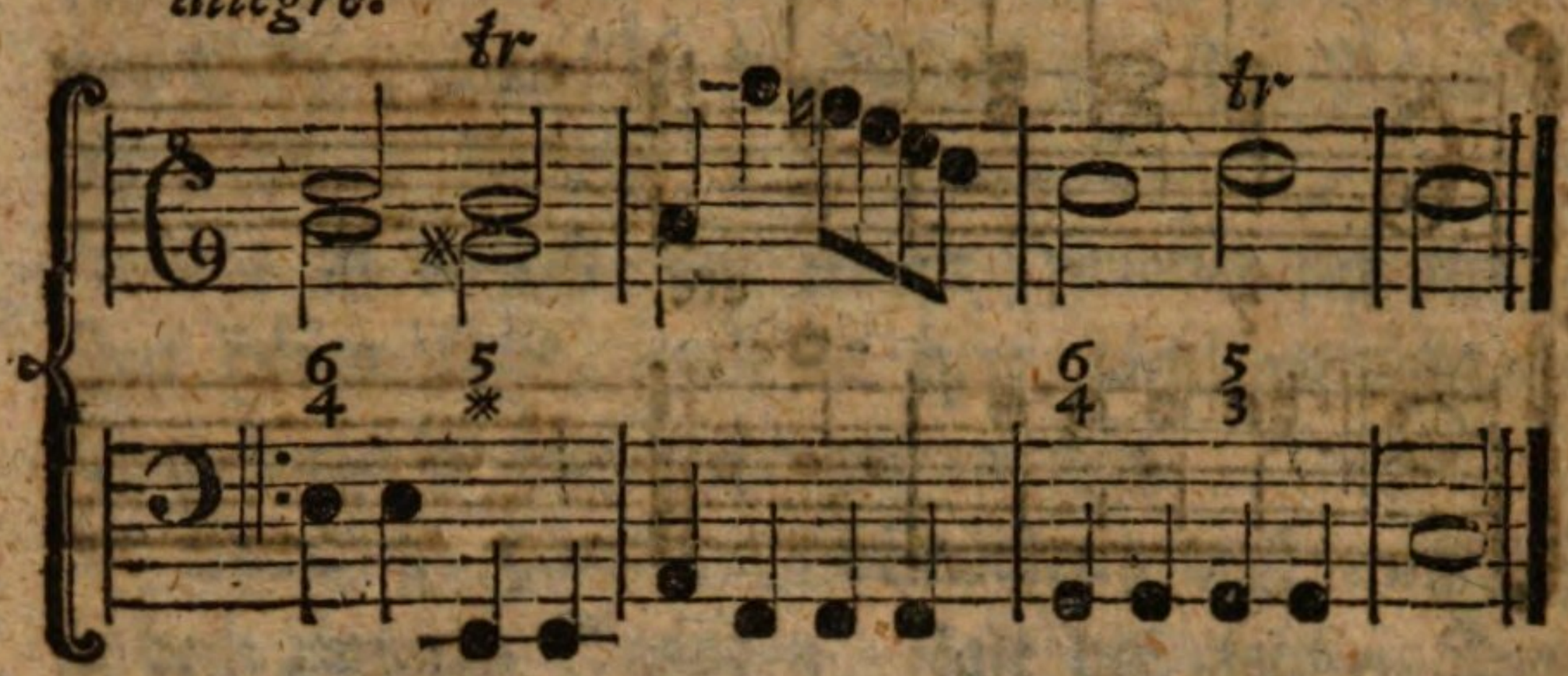




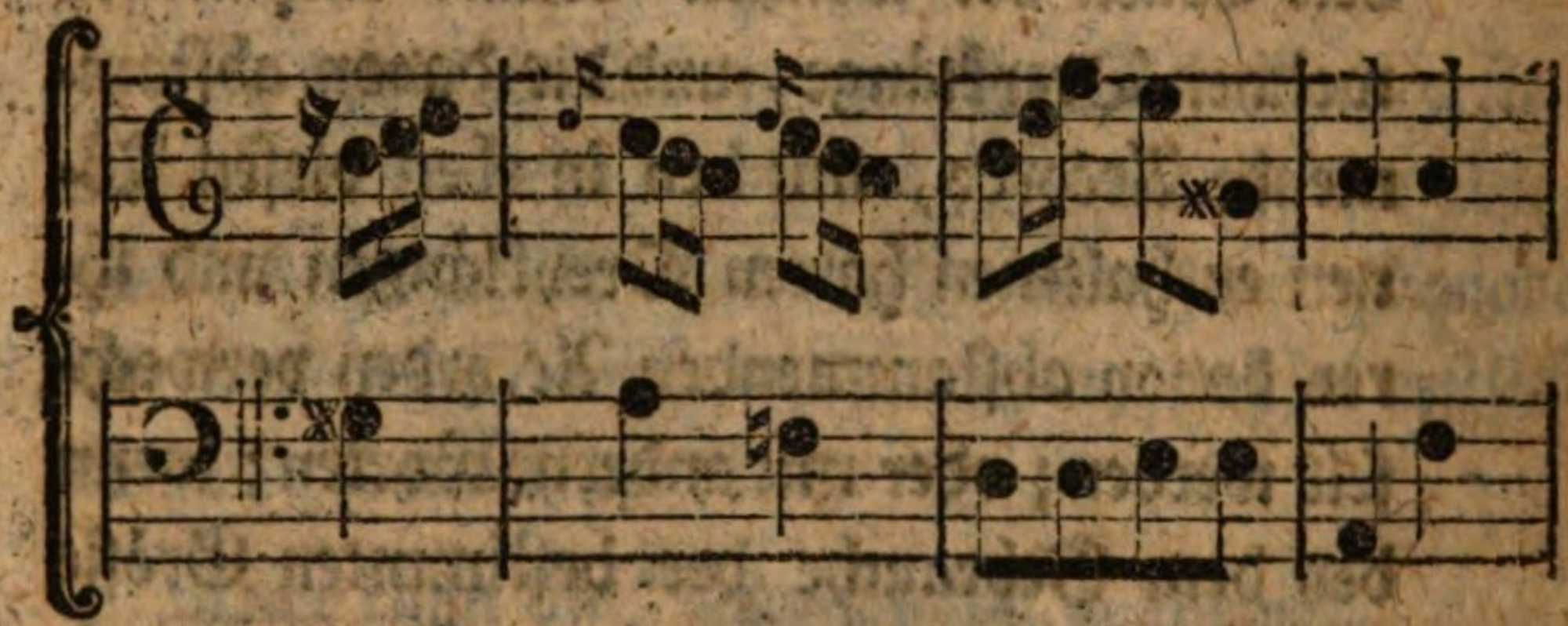
oder 2) durch diejenige Wendung der Melodie und Harmonie, vermittelst welcher die in den Tönen der weichen Tonart enthaltenen weichen Dreyklänge, und die davon abstammende Accorde, mit den in eben diesen Tönen enthaltenen harten Dreyklängen und ihren davon abstammenden Accorden verwechselt werden; oder mit andern Worten; wenn bey dem Gebrauche der bestimmten Größe der Töne, welche diese beyde Tonarten mit einander gemein haben, der Vorzug, welchen in der weichen Tonart die weichen Dreyklänge mit den davon abstammenden Accorden haben, den in diesen Tönen enthaltenen harten Dreyklängen oder den davon abstammenden Accorden gegeben wird; z. B.



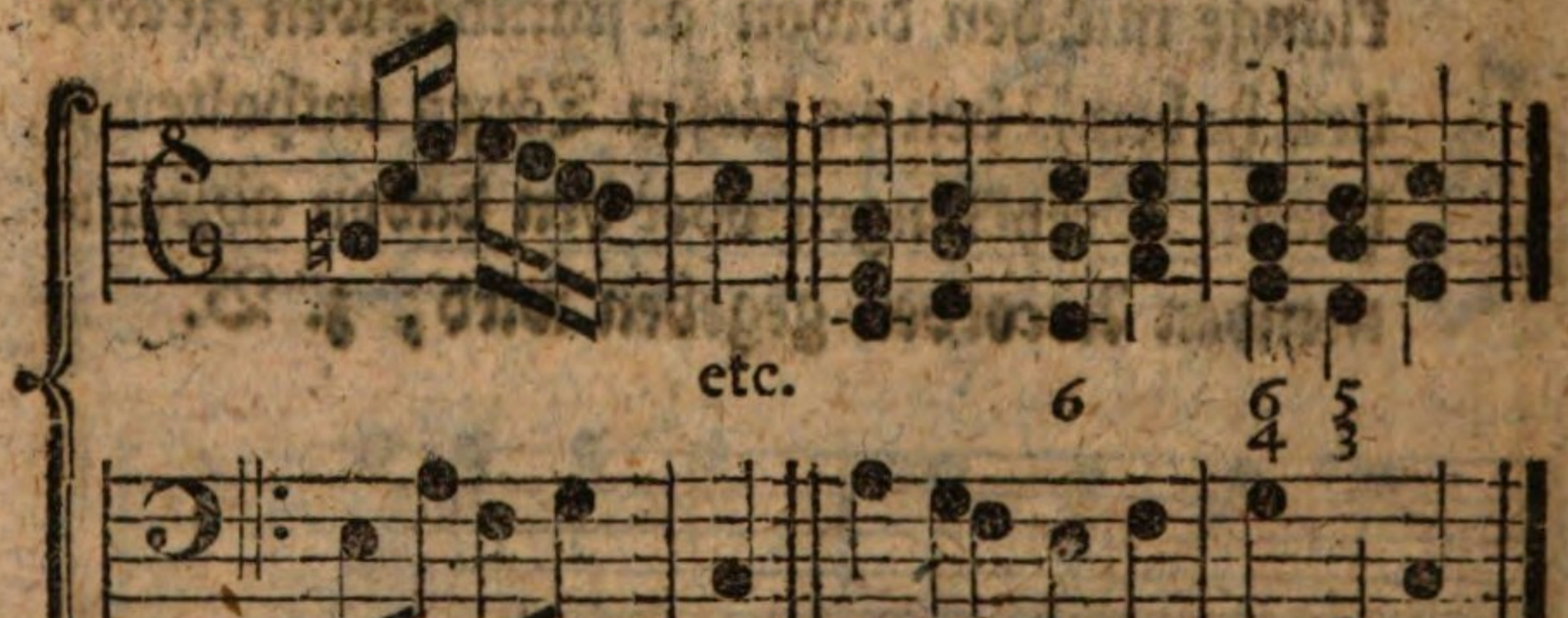
allegro.

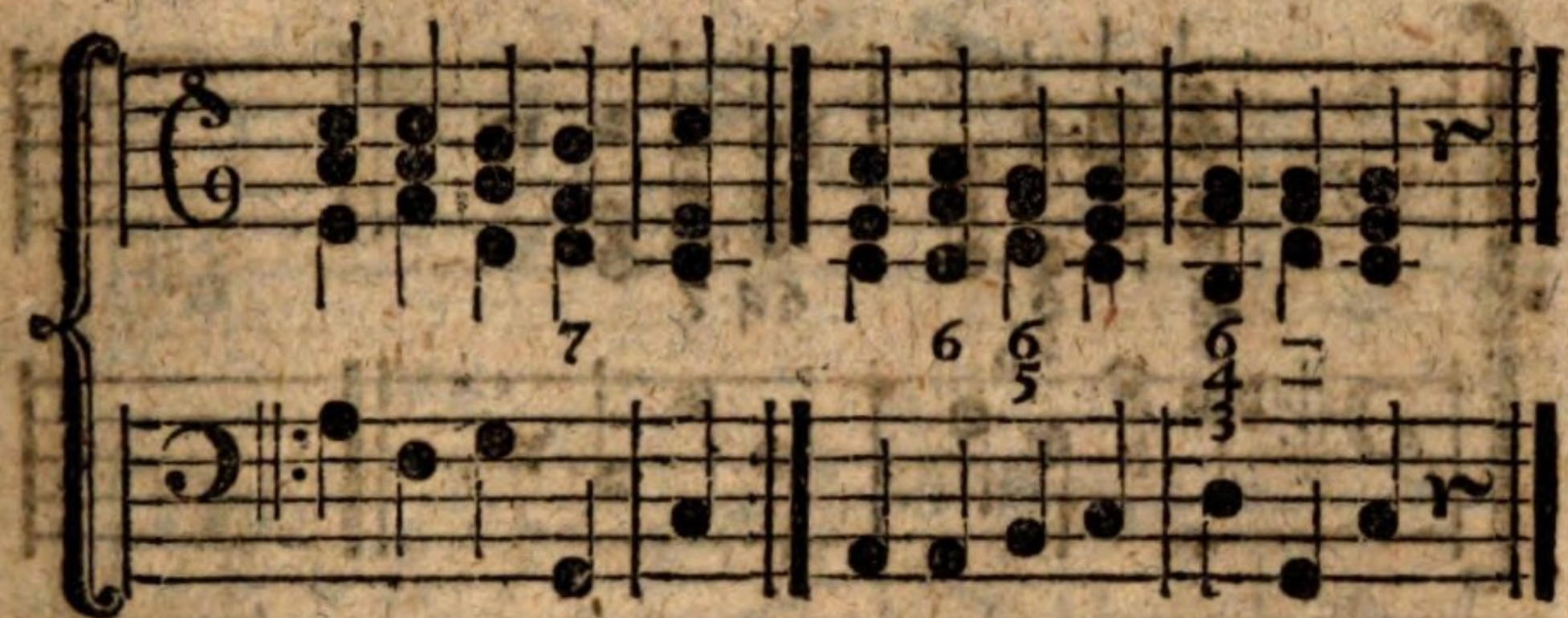


Larghetto.



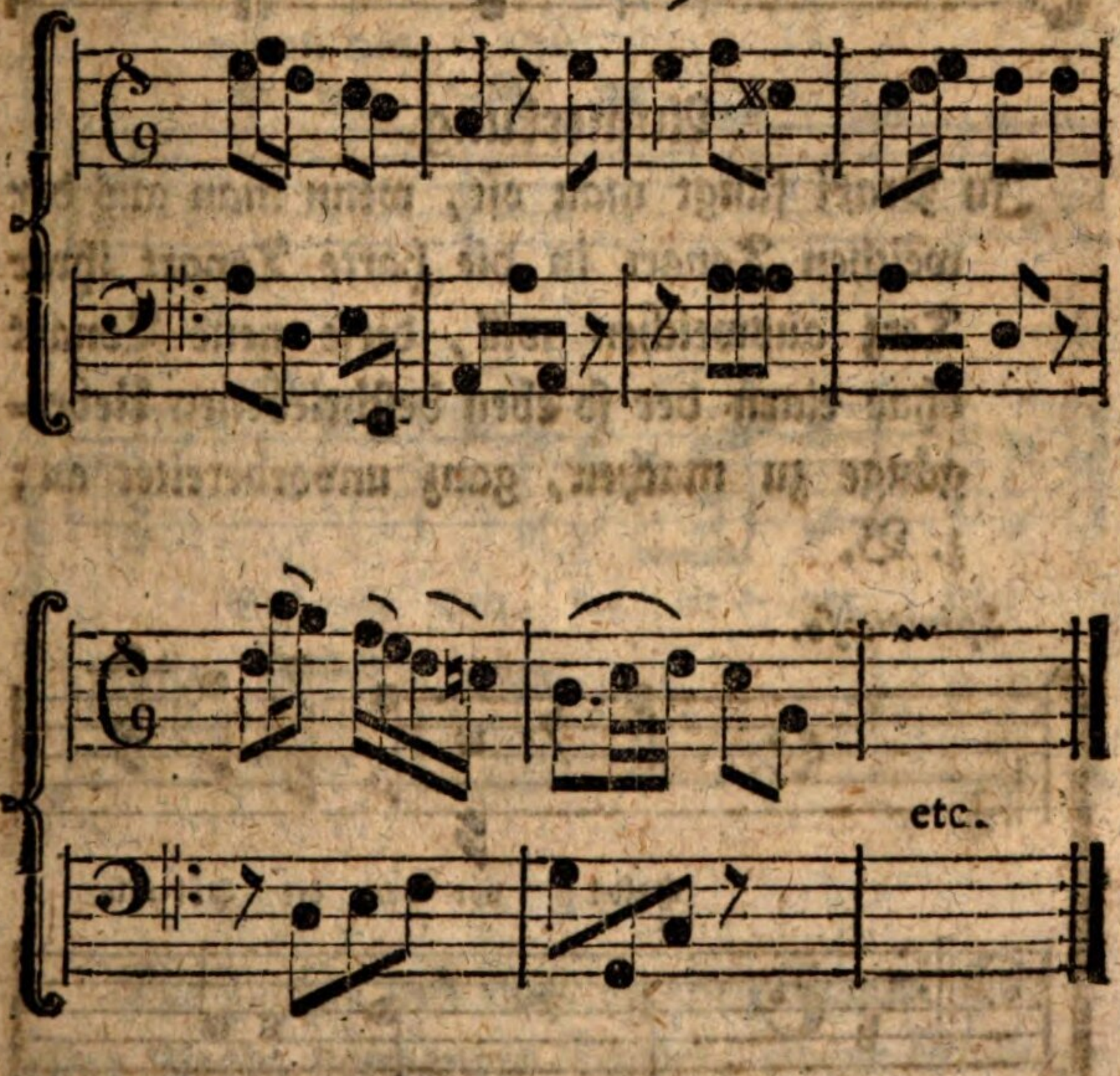
Schweizer.

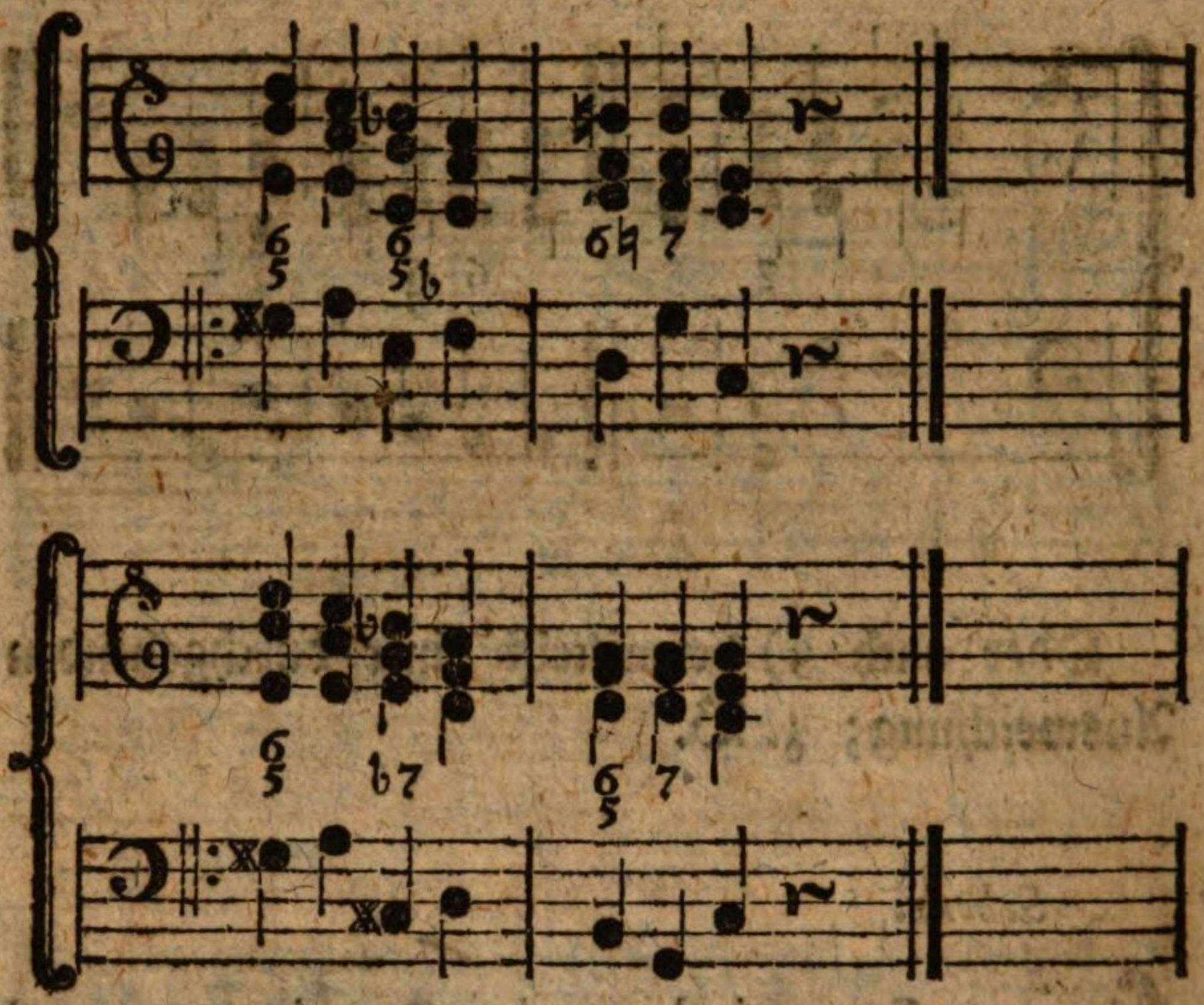




Oder auch 3) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.

Scherz.

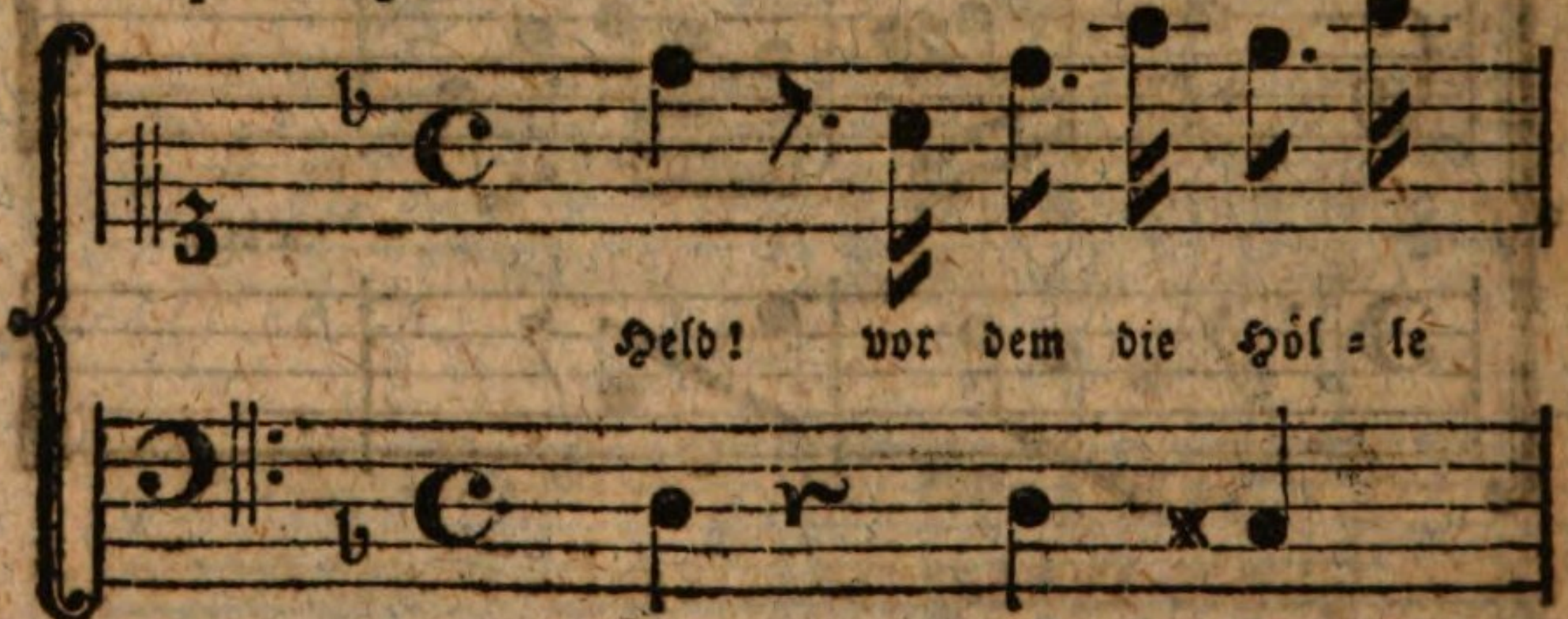




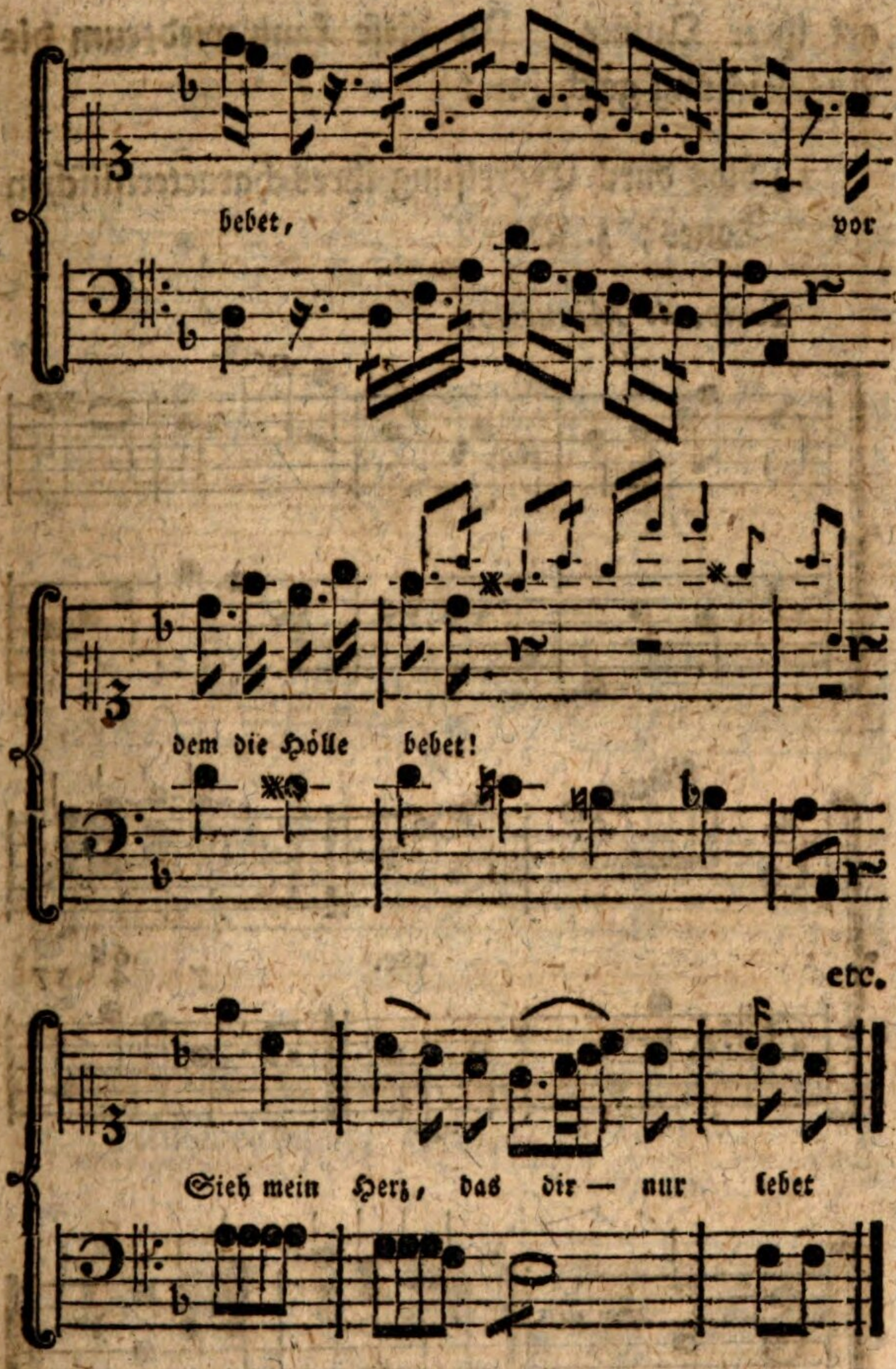
Anmerkung.

In Praxi fängt man oft, wenn man aus der weichen Tonart in die harte Tonart ihrer Terz ausweichen will, diese neue Tonart ohne einen der so eben beschriebenen Uebergänge zu machen, ganz unvorbereitet an; z. B.

Spirituoso.



Scheinpflug.



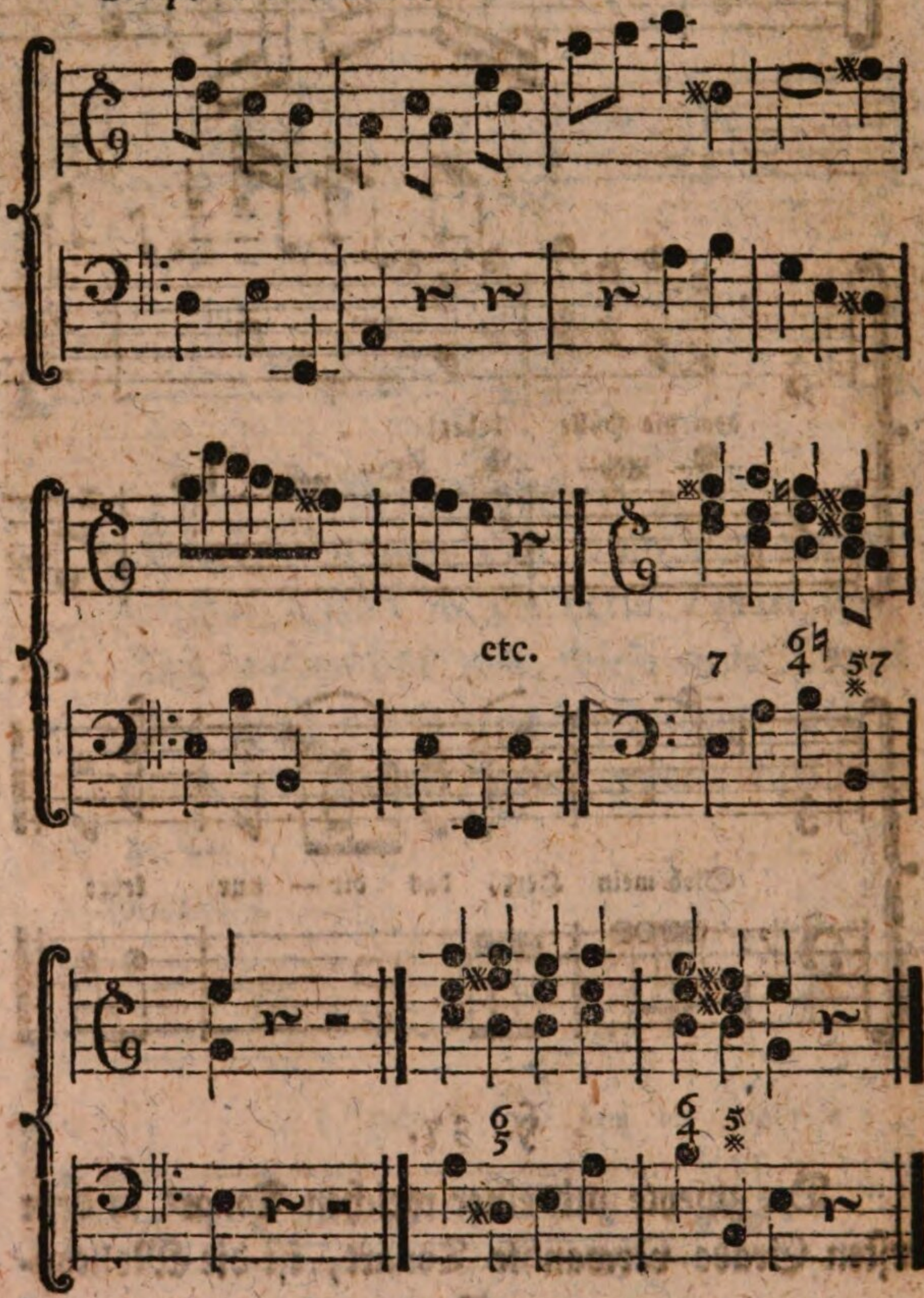
§. 37.

Die zweyte mit einer weichen Tonart in dem ersten Grade verwandte Tonart, ist die Mollton-

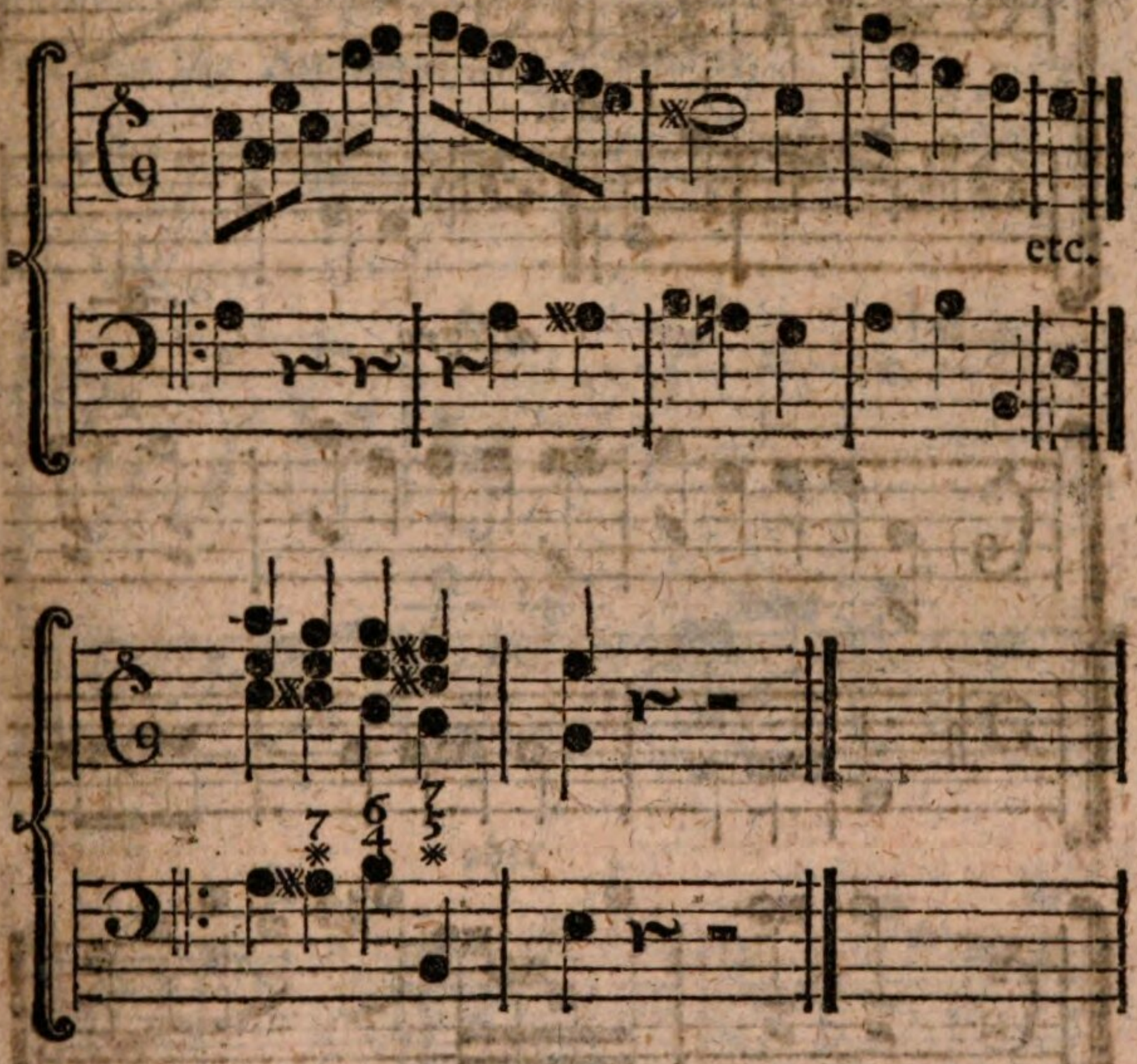
art ihrer Quinte. In diese kann wiederum die Ausweichung geschehen:

1) blos durch Ergreifung ihres characteristischen Tones; z. B.

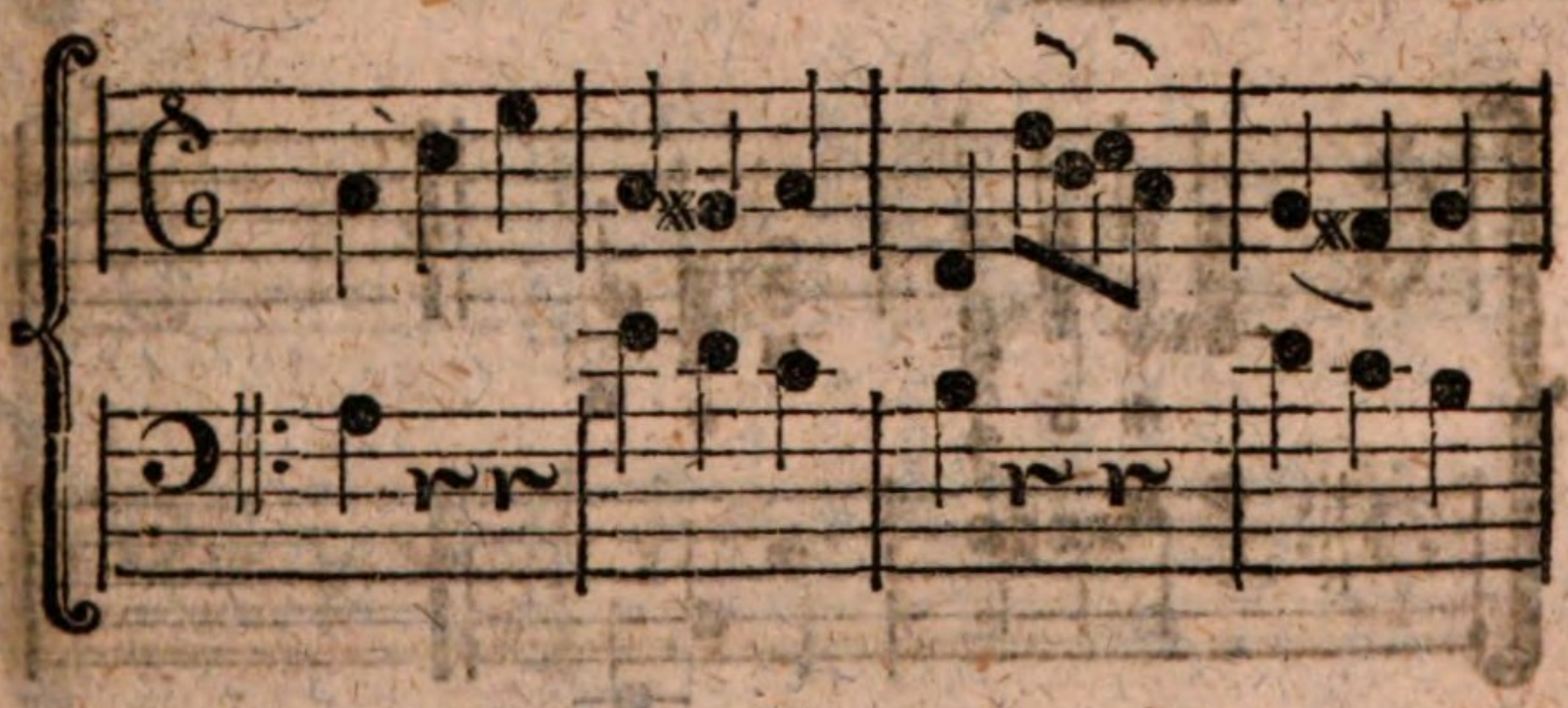
Temp. di Minuetto.



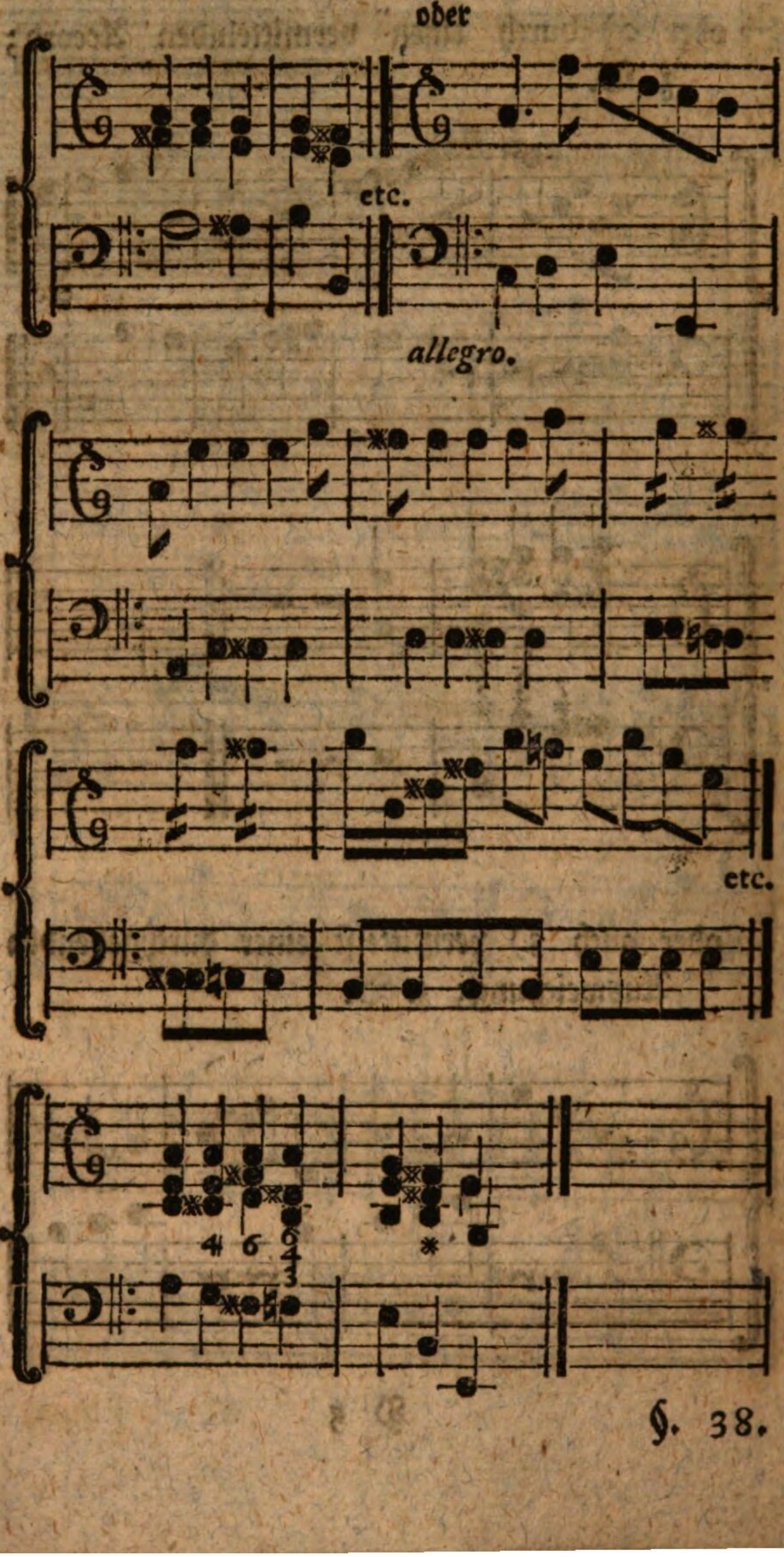
oder 2) durch einen vermittelnden Accord; z. B.



oder auch 3) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.



oder

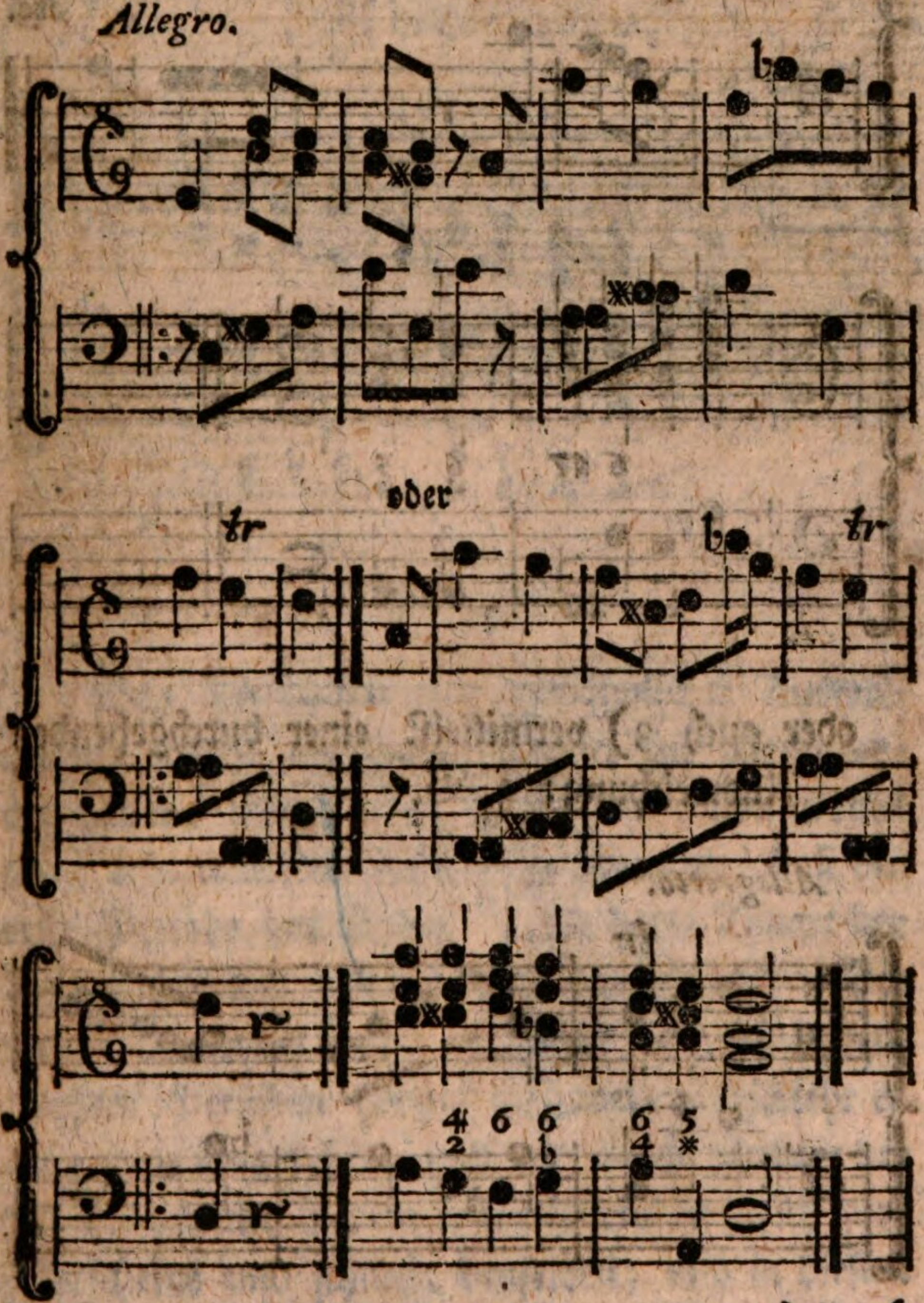


§. 38.

§. 138.

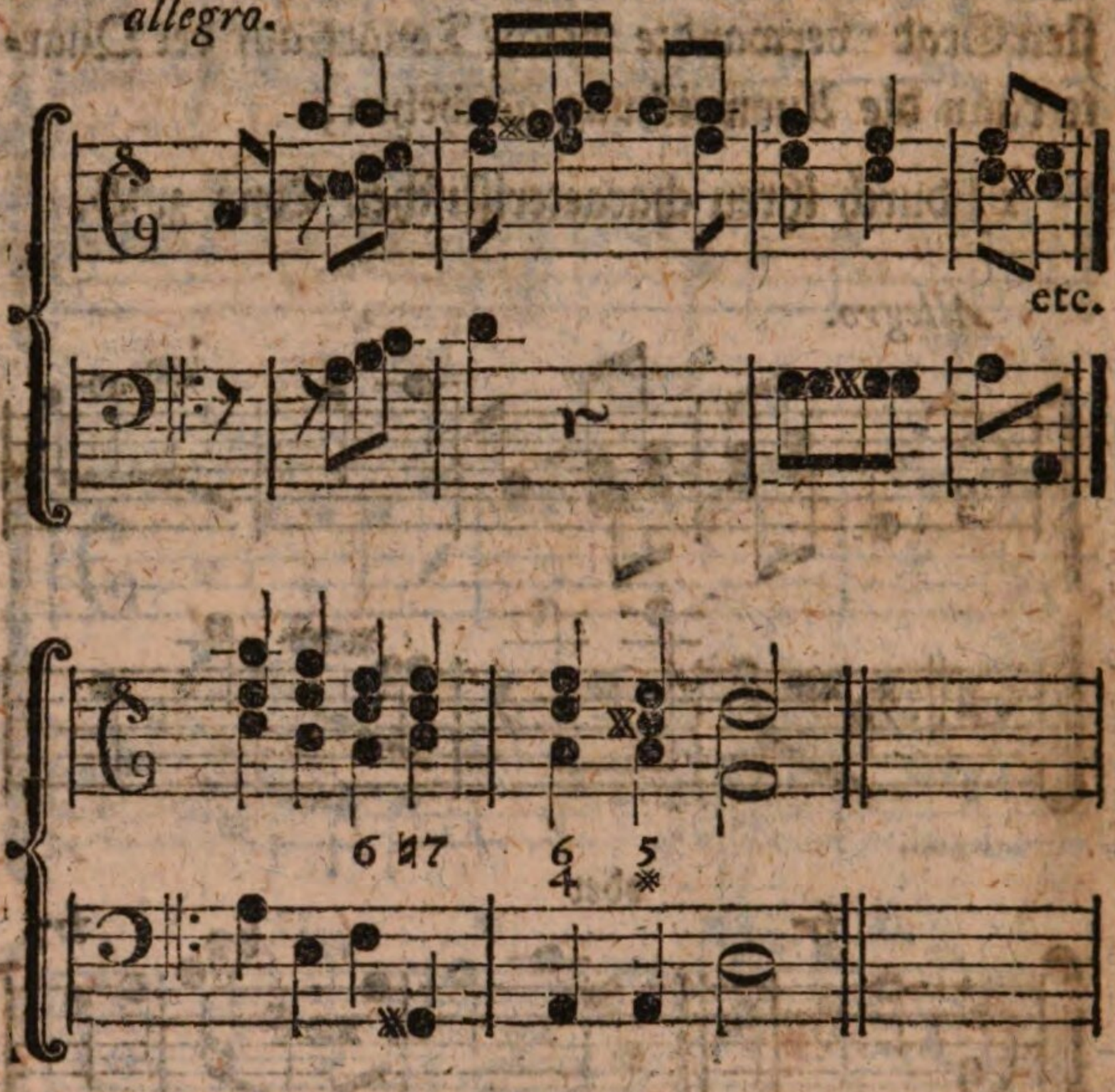
In die mit einer weichen Tonart in dem ersten Grade verwandte weiche Tonart auf der Quarte kann die Ausweichung geschehen;

1) durch ihren characteristischen Ton; z. B.

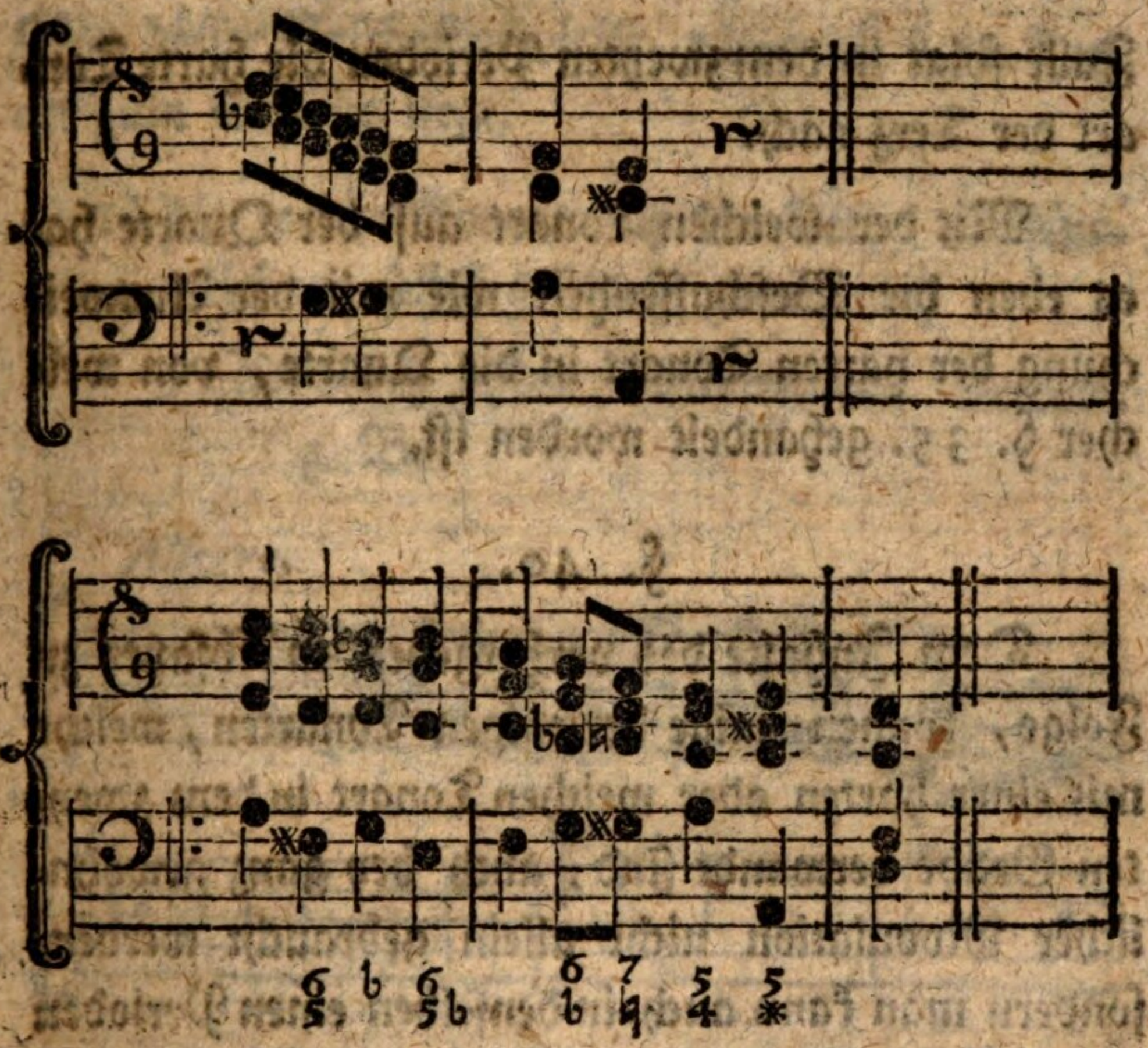


2) durch

2) durch einen vermittelnden Accord; z. B.



oder auch 3) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.



§. 39.

Bey Tonstücken von gewöhnlicher Ausweichung, welche eine weiche Tonart zur Haupttonart haben, pflegt man die in dem ersten Grade mit ihr verwandten Töne so zu brauchen, daß der erste Periode des Satzes in die harte Tonart der Terz ausweichet, und in derselben schließt. Die weiche Tonart der Quinte hingegen läßt sich in dem zweyten Perioden hören. Zuweilen geschieht es aber auch umgekehrt, und die weiche Tonart der Quinte kömmt in dem ersten Perioden gleich zum Vorscheine und schließt denselben; und in diesem

Falle

Falle folgt in dem zweyten Perioden die harte Tonart der Terz nach.

Mit der weichen Tonart auf der Quarte hat es eben die Beschaffenheit wie mit der Ausweichung der harten Tonart in die Quarte, von welcher §. 35. gehandelt worden ist.

§. 40.

Dem Inhalte des vorhergehenden Absatzes zu Folge, können einige derjenigen Tonarten, welche mit einer harten oder weichen Tonart in dem zweyten Grade verwandt sind, auch bey ganz gewöhnlicher Modulation nicht allein gebraucht werden, sondern man kann auch in denselben einen Perioden schließen. Dieses kann aber nur bey denjenigen im zweyten Grade mit einer Tonart verwandten Tönen geschehen, bey welchen nur ein einziger Ton modificirt zu werden braucht, um die bestimmte Größe der Töne einer solchen Tonart zu erhalten. *)

Von

*) Bey dem Uebergange der Tonart c dur in die weiche Tonart e braucht nur der Ton f in fis verwandelt zu werden, um die wesentliche Größe der Töne von e moll zu erhalten, denn der hier oft vorkommende Ton dis, ist nach §. 12. des ersten Theils zufällig. Eben so verhält es sich, wenn man aus der Tonart c dur in die Tonart d moll gehet; in dieser ist der Ton b wesentlich, der Ton cis hingegen ist zufällig.

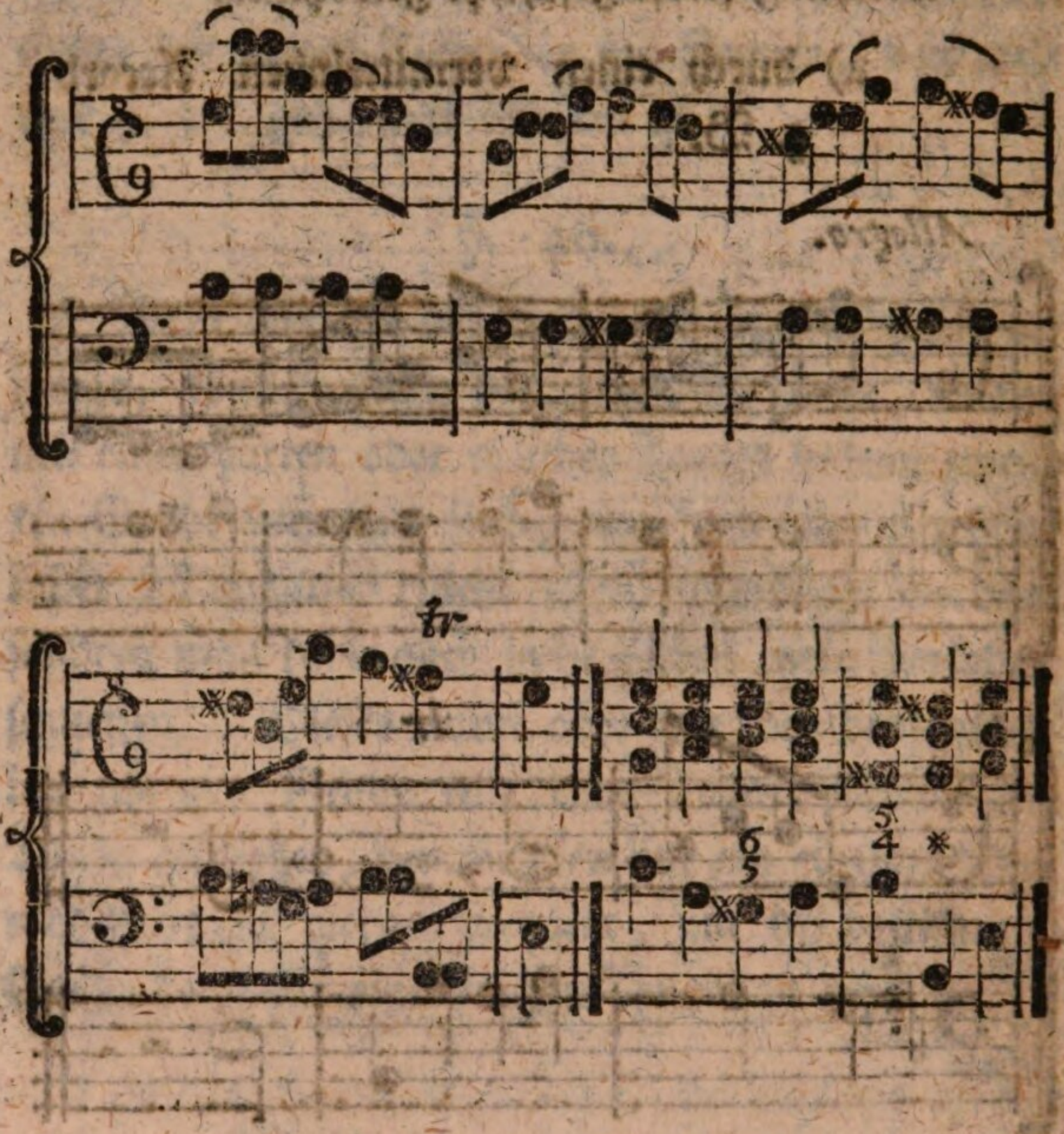
Von dieser Beschaffenheit ist, wenn die harte Tonart zum Grunde liegt,

1) die weiche Tonart auf der Terz; die Ausweichung selbst geschieht gewöhnlich

a) durch einen vermittelnden Accord; z. B.

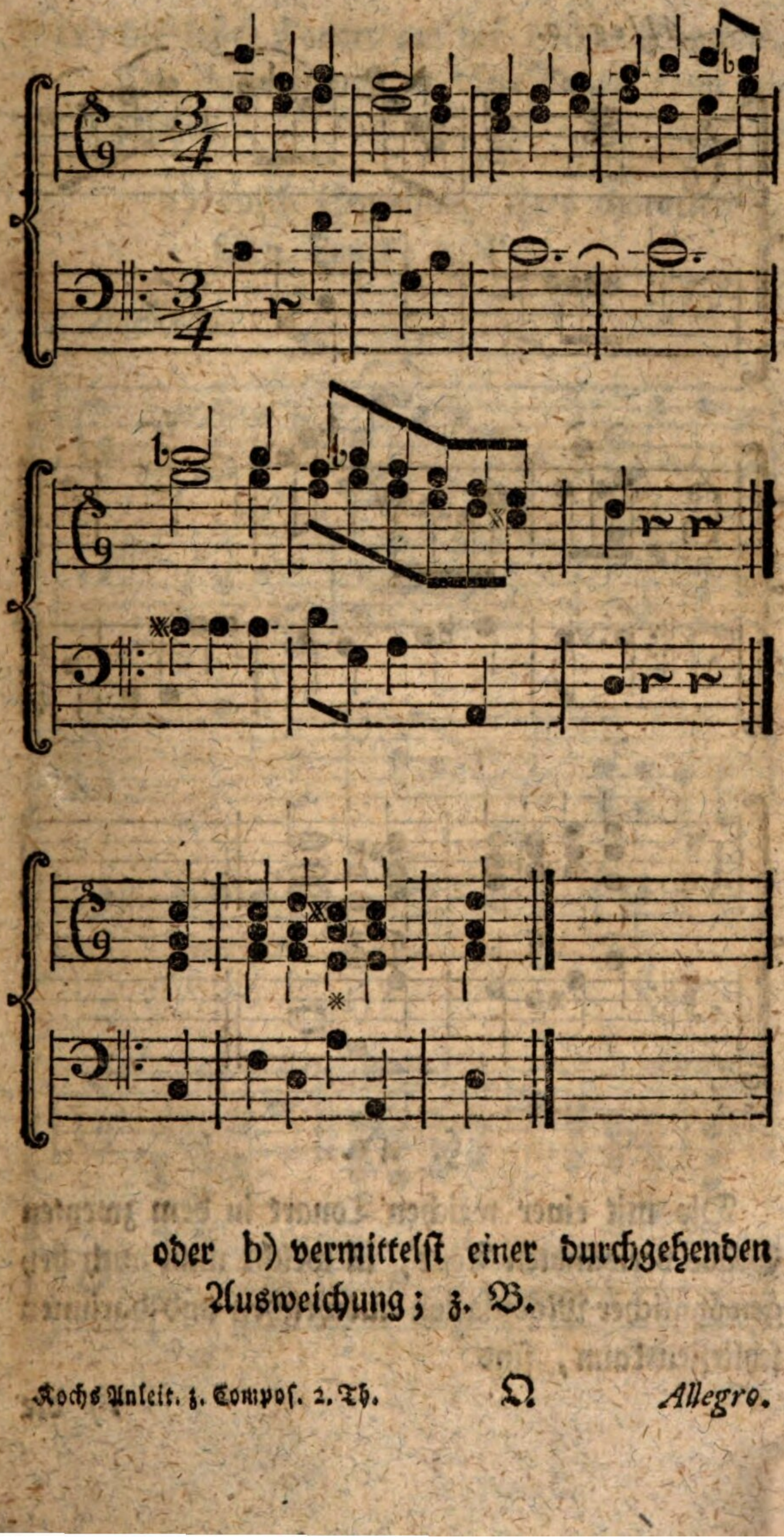
oder auch b) durch den Gebrauch einer durchgehenden Ausweichung; z. B.

Allegretto.



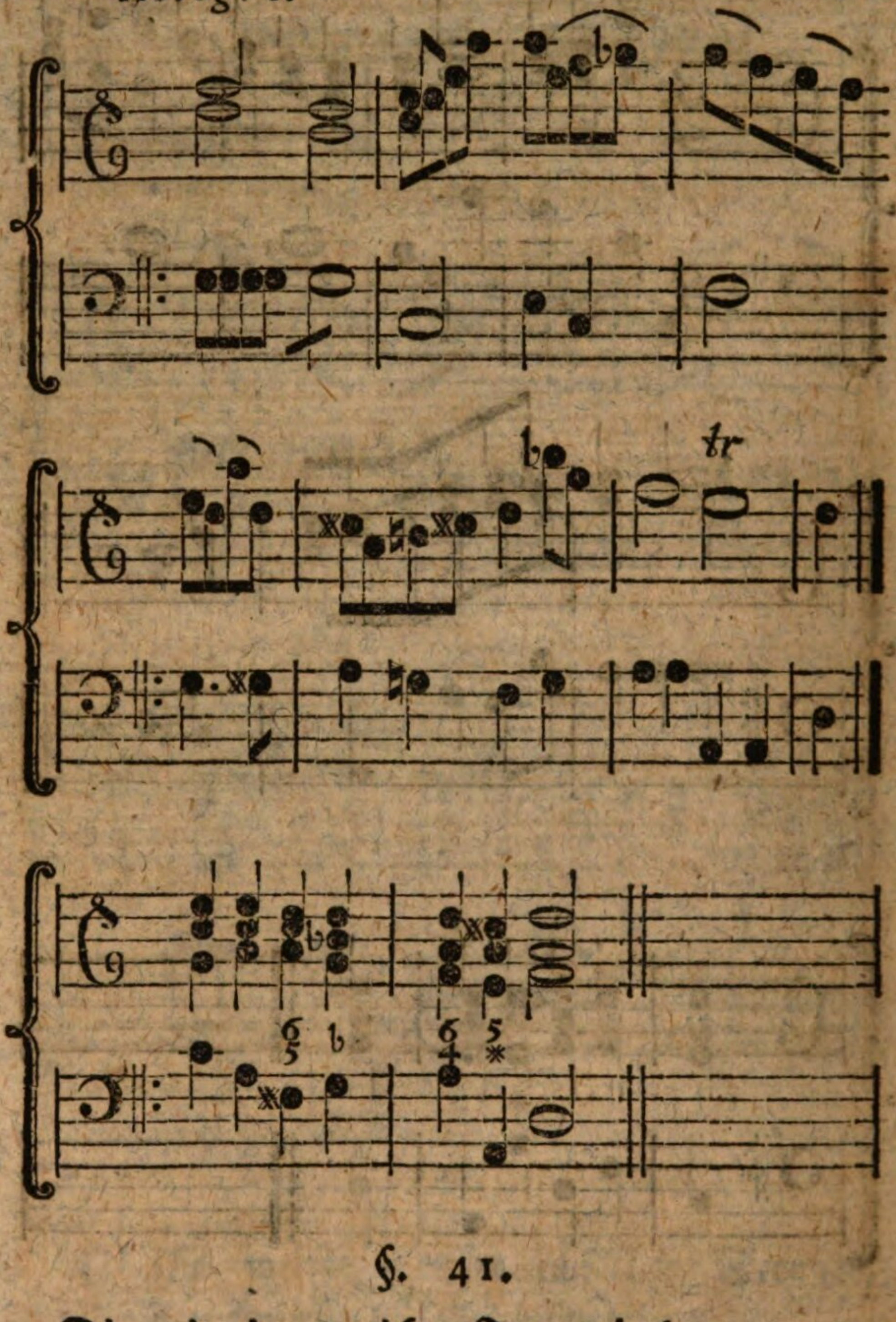
2) Die weiche Tonart auf der Secunde. Man kann in dieselbe ausweichen,

a) durch den Gebrauch ihres characteristischen Tones; z. B.



oder b) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.

Allegro.



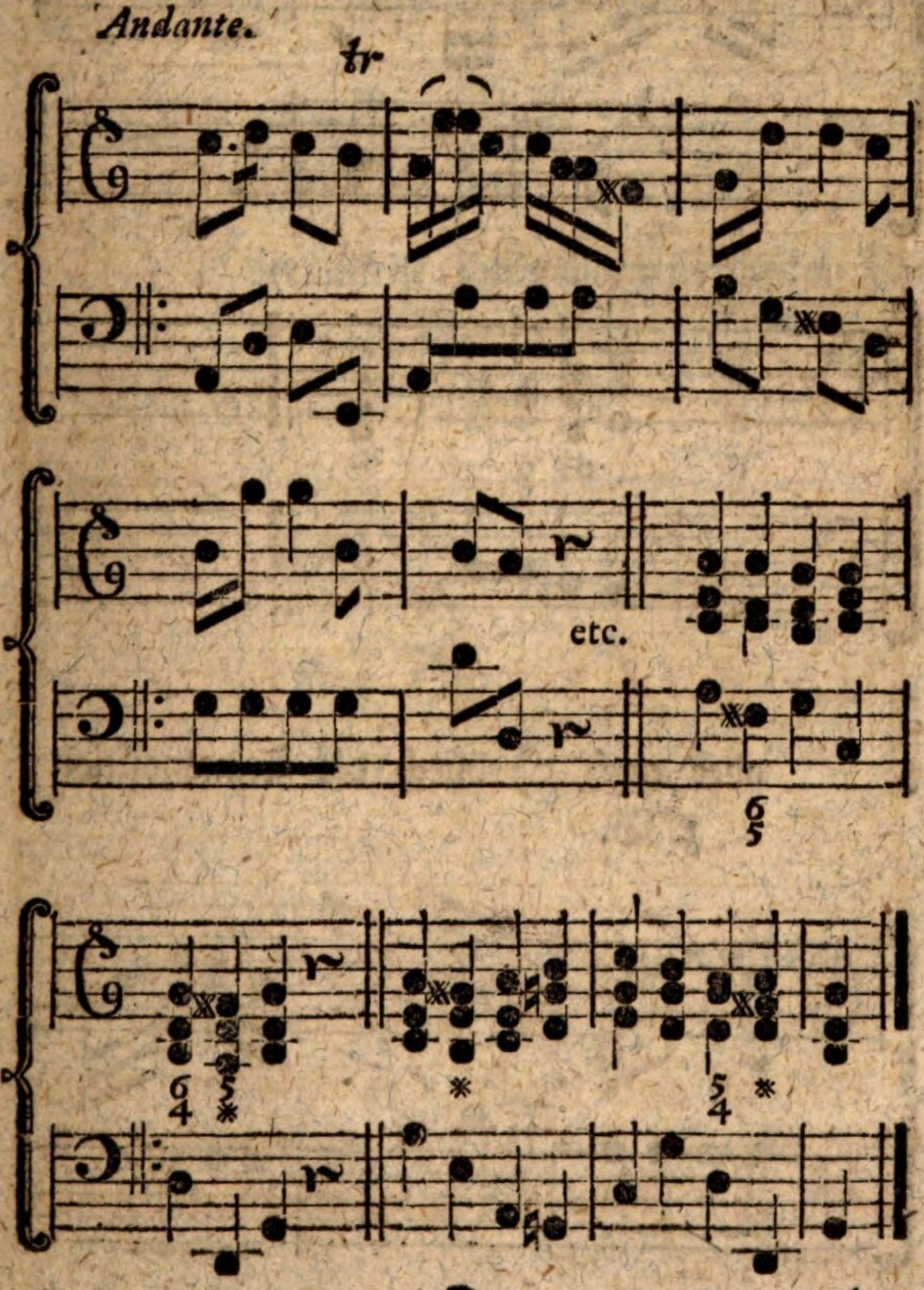
§. 41.

Die mit einer weichen Tonart in dem zweyten Grade verwandten Töne, in welche man auch bey gewöhnlicher Modulation ausweichen und darinnen schließen kann, sind

1) die

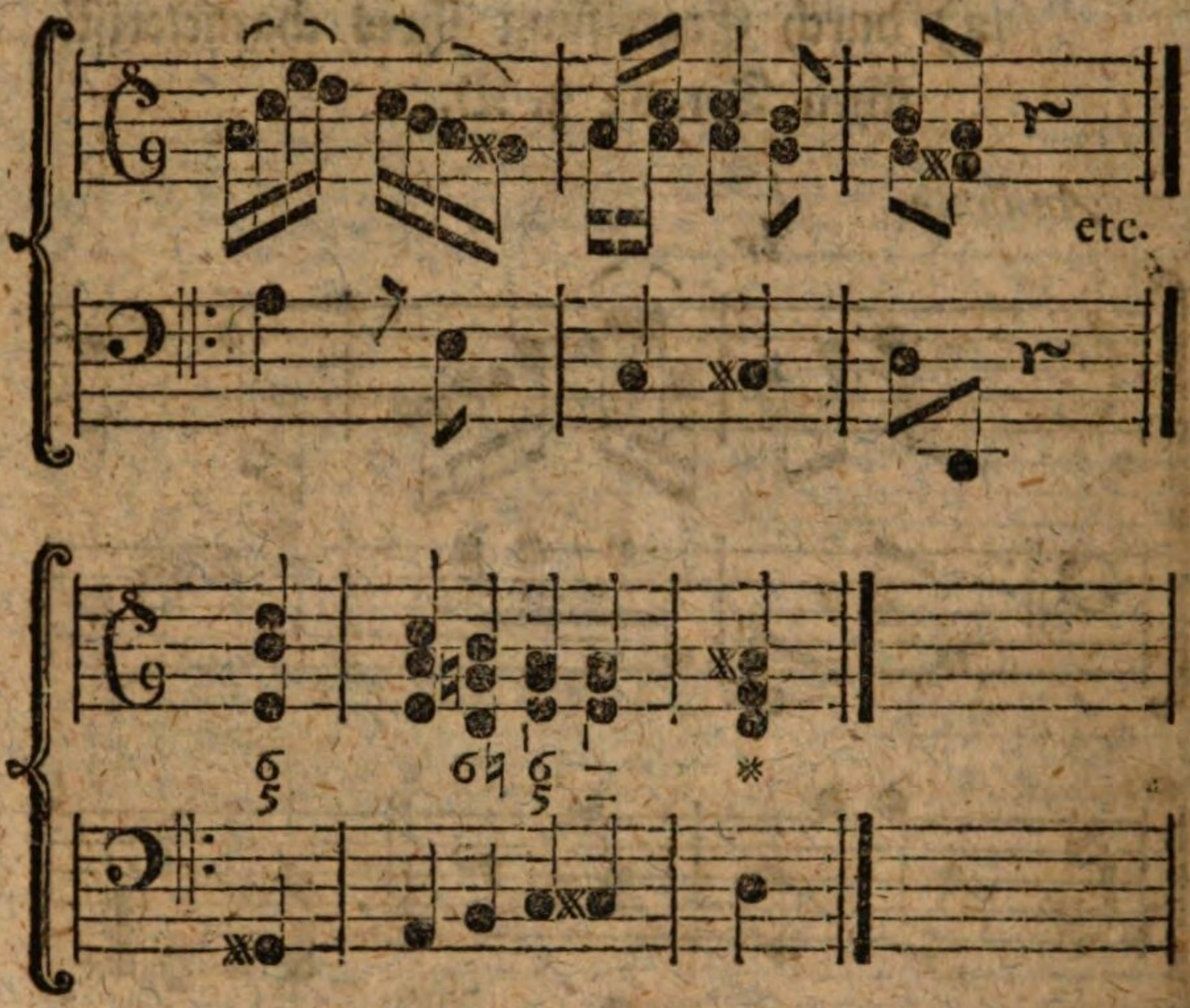
1) die harte Tonart auf der kleinen Septime. Die Ausweichung in diese Tonart kann geschehen,

a) durch Ergreifung ihres characteristischen Tones; z. B.

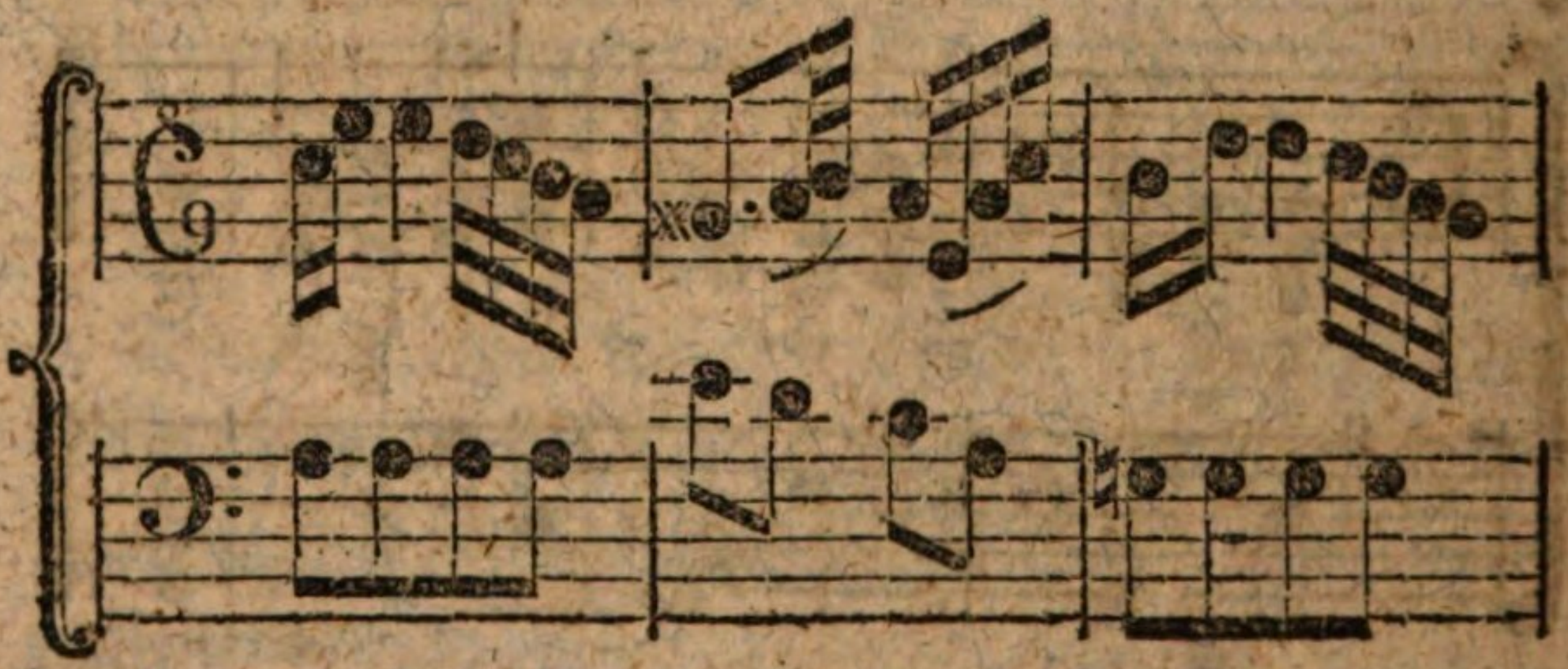


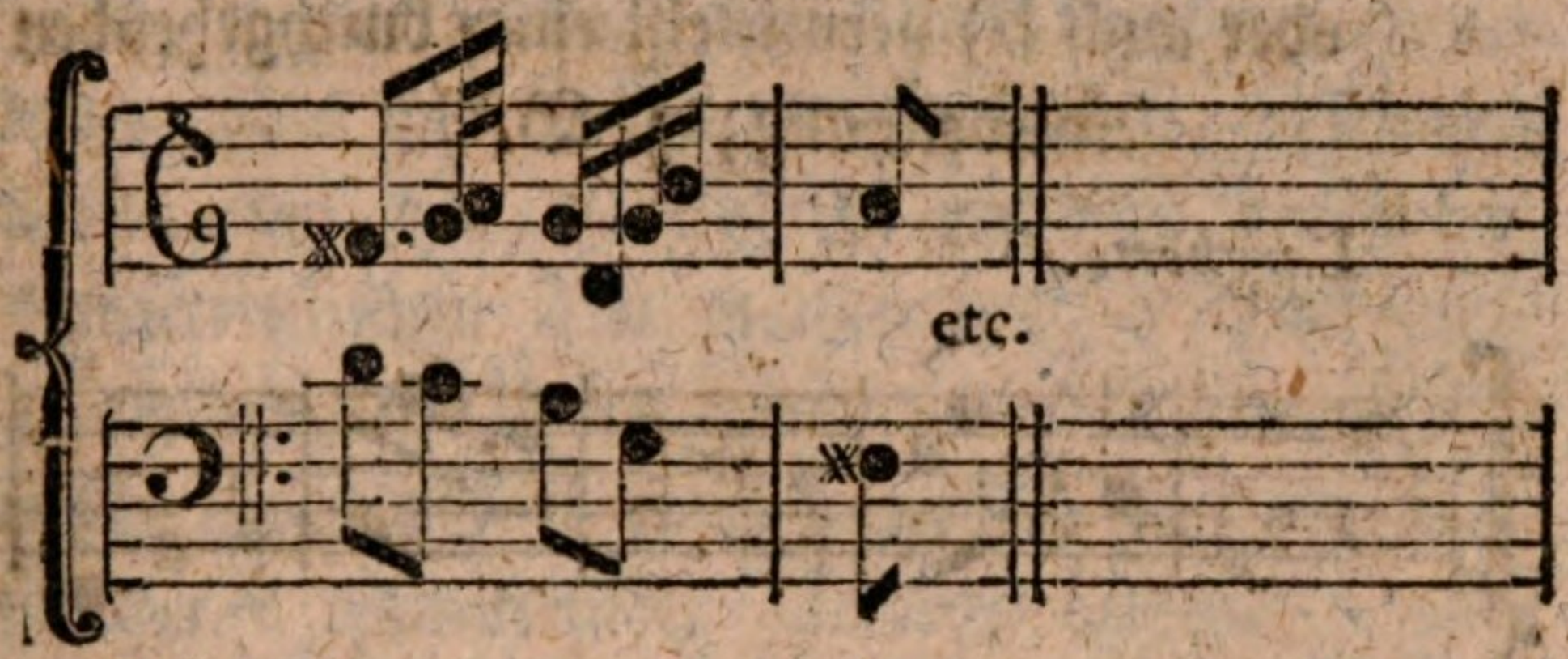
oder b) durch einen vermittelnden Accord;
z. B.

Larghetto.



oder auch c) durch die Transposition;
z. B.



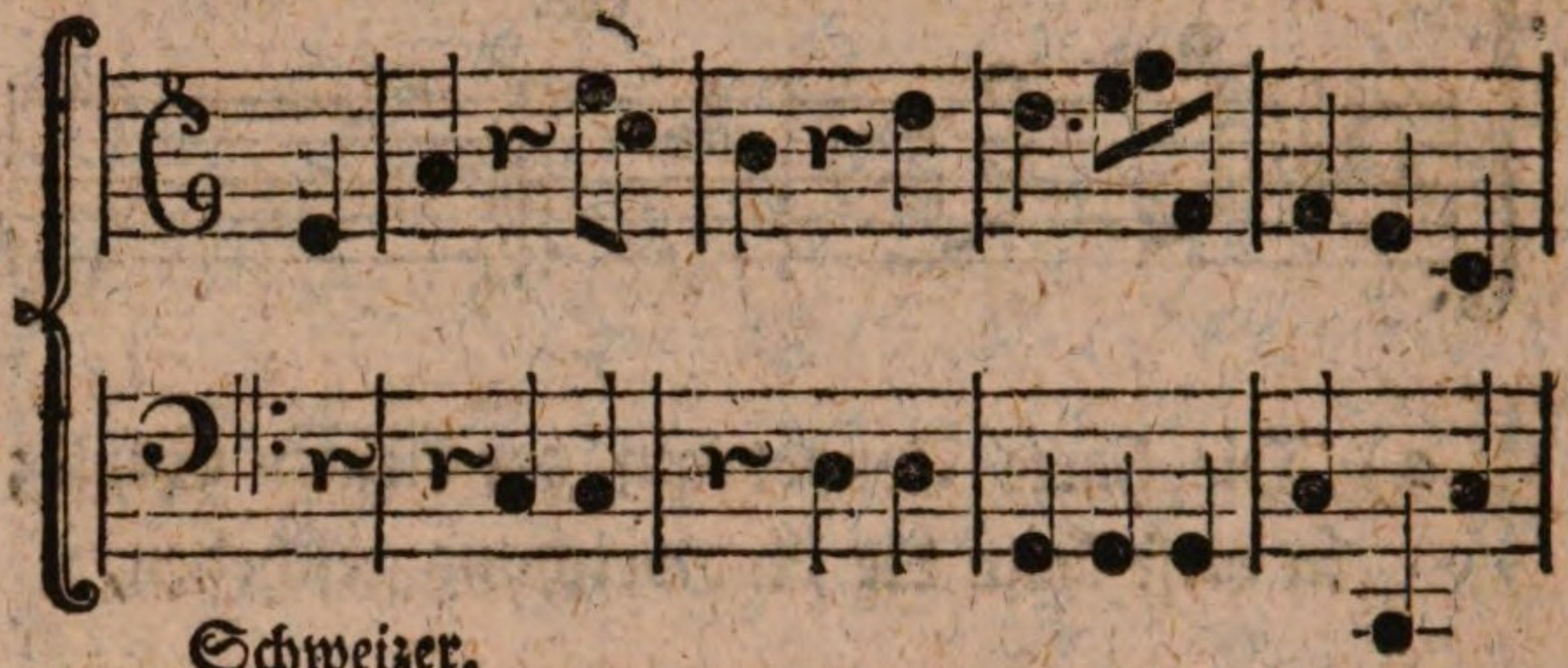


2) Die harte Tonart auf der kleinen Sexte; in diese kann die Ausweichung geschehen,

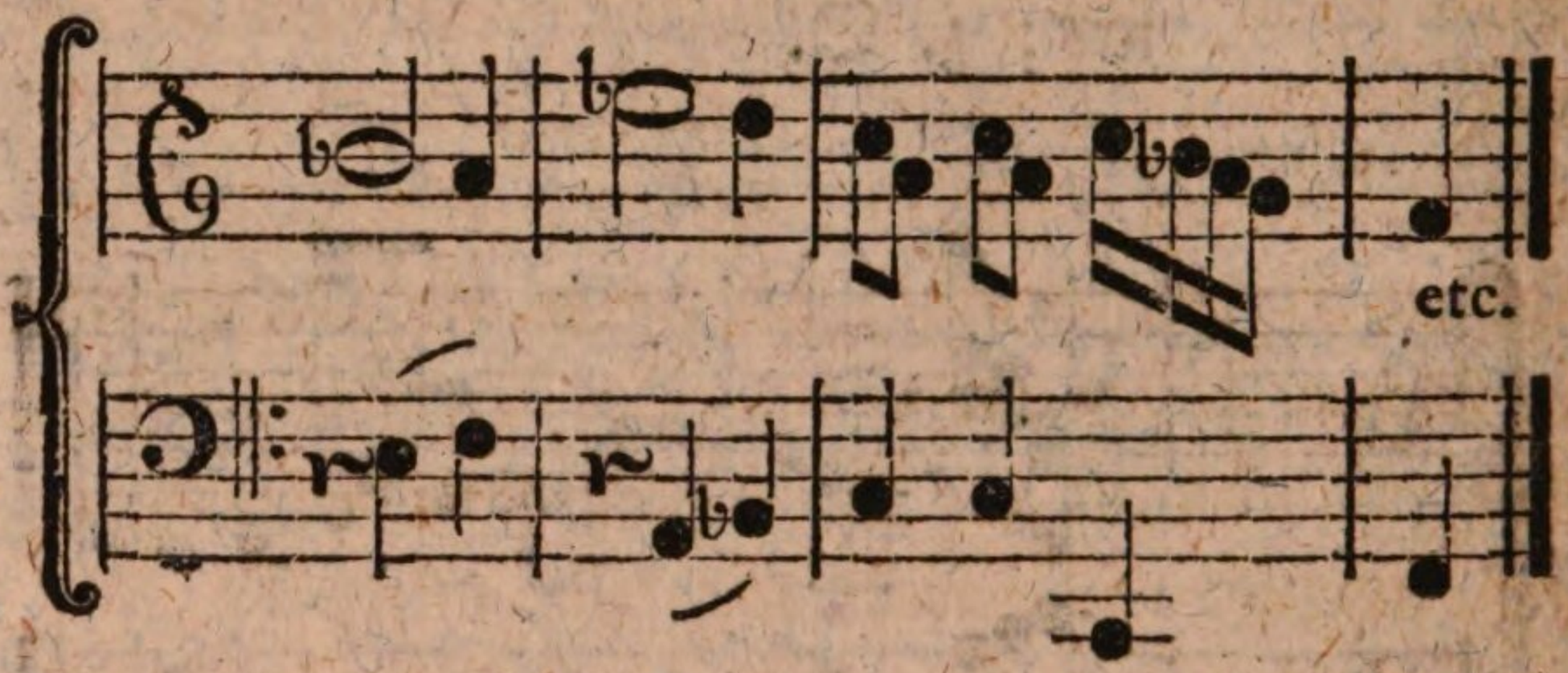
a) vermittelst ihres characteristischen Tones; z. B.

oder auch b) vermittelst einer durchgehenden Ausweichung; z. B.

Lærghetto.



Schweizer.



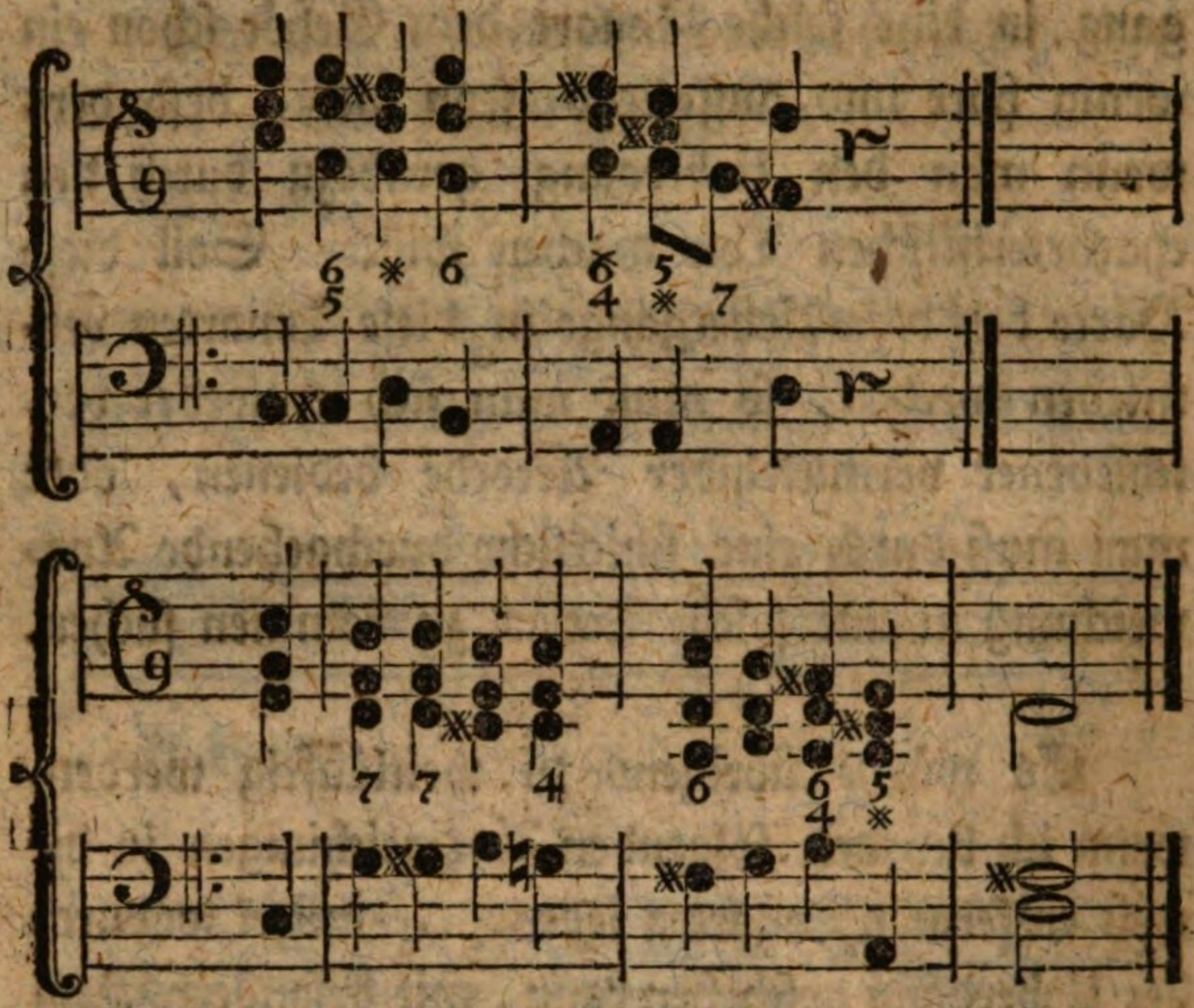
§. 42.

Weil bey der Ausweichung in die beyden übrigen Tonarten, welche mit einer zum Grunde gelegten harten oder weichen Tonart in dem zweyten Grade verwandt sind, und die man zwar auch bey nicht ganz ungewöhnlicher Modulation berühren, aber keinen Perioden in denselben schließen kann, zwey Töne auf einmal modificirt werden müssen; so ist leicht einzusehen, daß der Ueber-

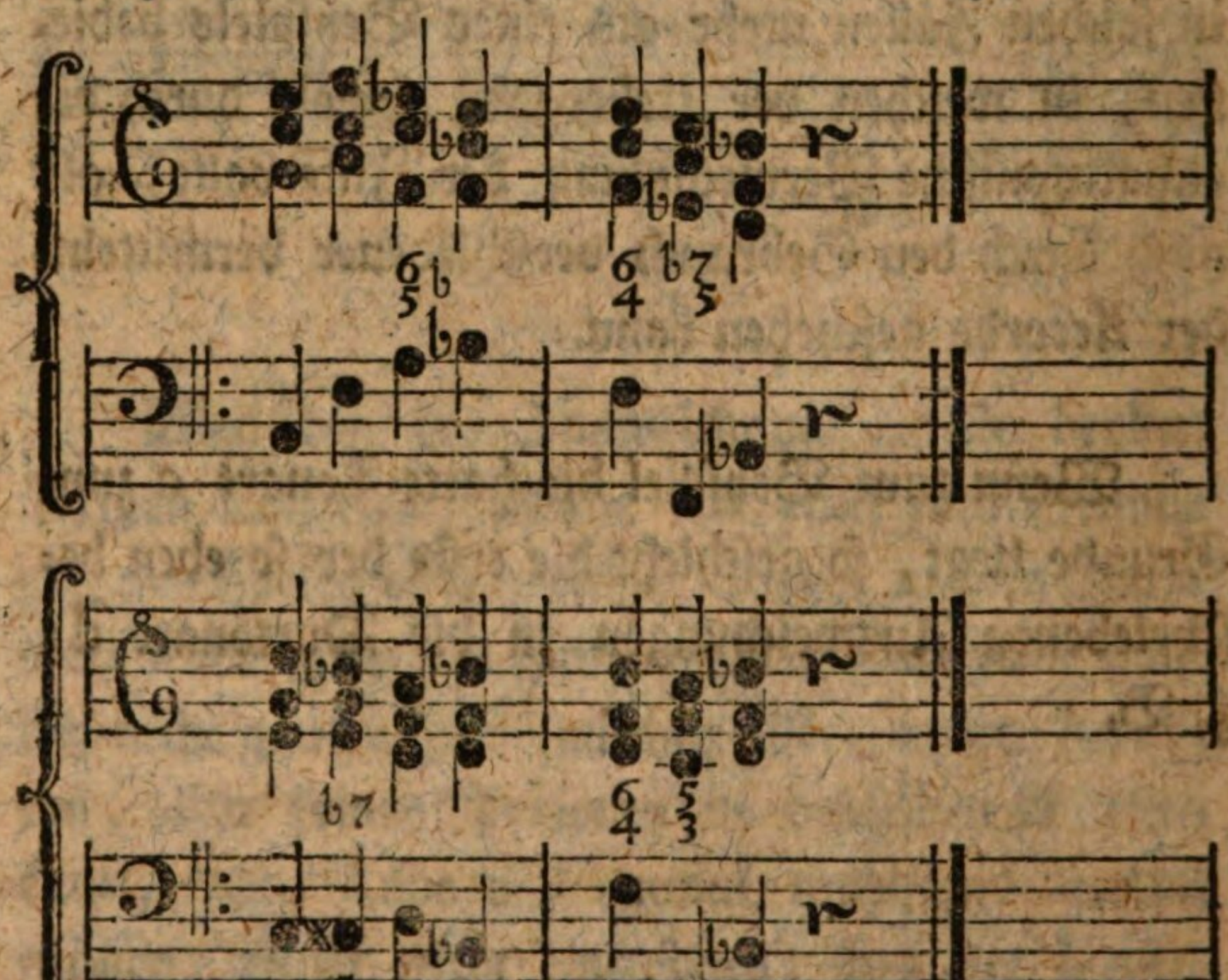
gang, in eine solche Tonart dem Gehör schon ein wenig hart und auffallend seyn muß, besonders wenn man den Uebergang geradezu durch den characteristischen Ton machen will. Soll diese Härte bey dem Uebergange in diese Tonarten vermieden werden, so muß man sich entweder verschiedener vermittelnder Accorde bedienen, oder man muß durch eine schickliche durchgehende Ausweichung in eine solche Tonart zu kommen suchen.

Es würde übrigens zu weitläuftig werden, wenn ich bey den folgenden Ausweichungen in die weit entfernten Tonarten jedes Hülfsmittel wodurch der Uebergang geschehen kann, mit besondern Beyspielen erläutern wollte; ich werde mich daher nur in solchen Fällen mehr als eines Beyspiels bedienen, in welchen der Uebergang sowohl durch die enharmonische Verwechslung der Intervalle, als auch durch den Gebrauch verschiedener vermittelnder Accorde geschehen kann.

Wenn zum Beyspiel die harte Tonart c zum Grunde liegt, so geschieht die erste der so eben beschriebenen Ausweichungen in die Durtonart d; z. B.



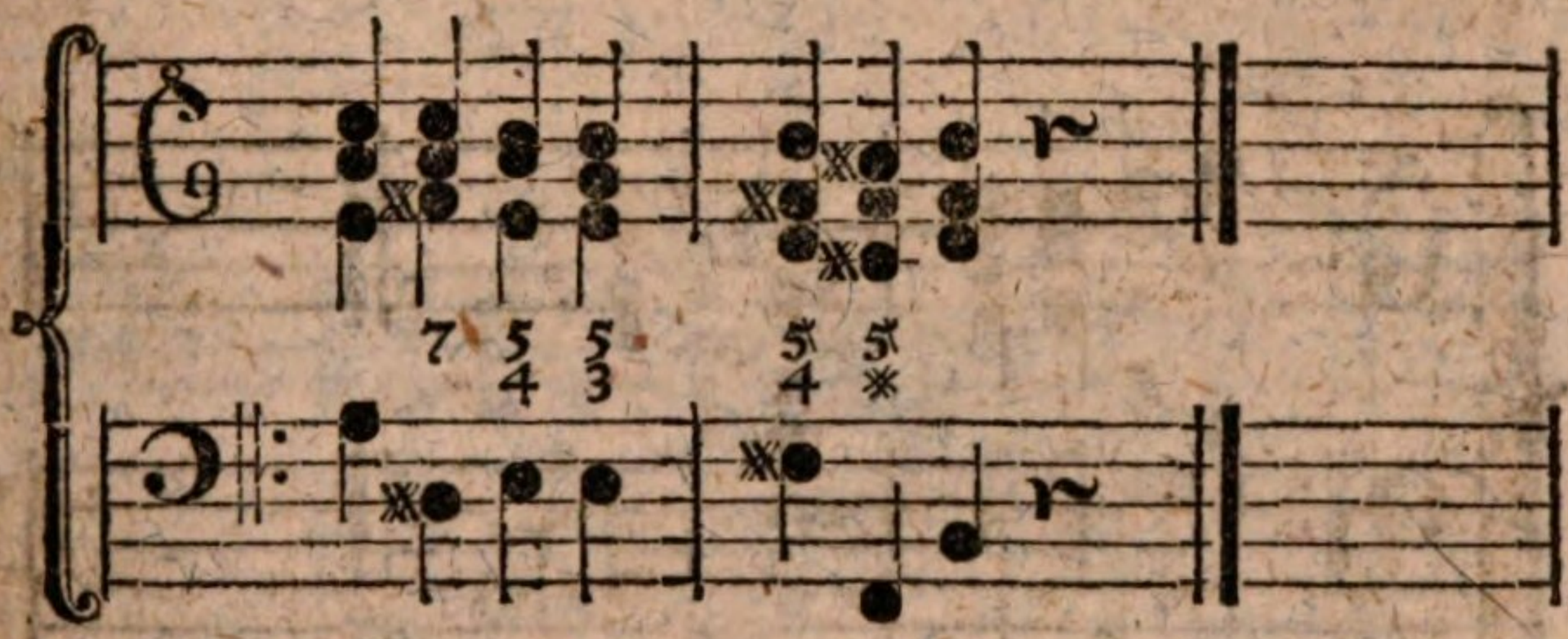
Die zweyte aber in die Tonart b dur; z. B.



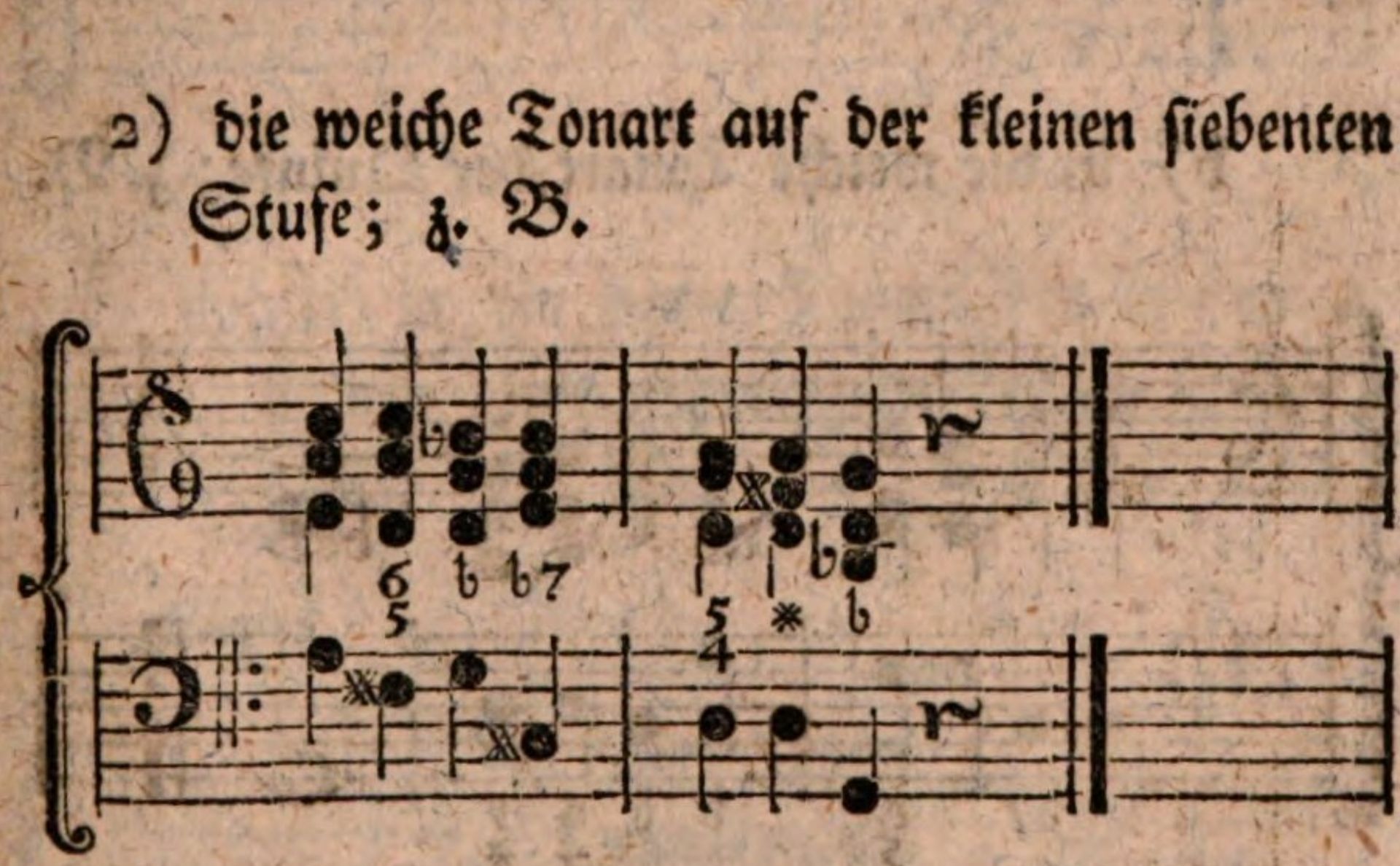
Liegt

Liegt hingegen die weiche Tonart zum Grunde, so sind diese in dem zweyten Grade mit ihr verwandten Töne,

1) die weiche Tonart auf der zweyten Stufe; z. B.



2) die weiche Tonart auf der kleinen siebenten Stufe; z. B.



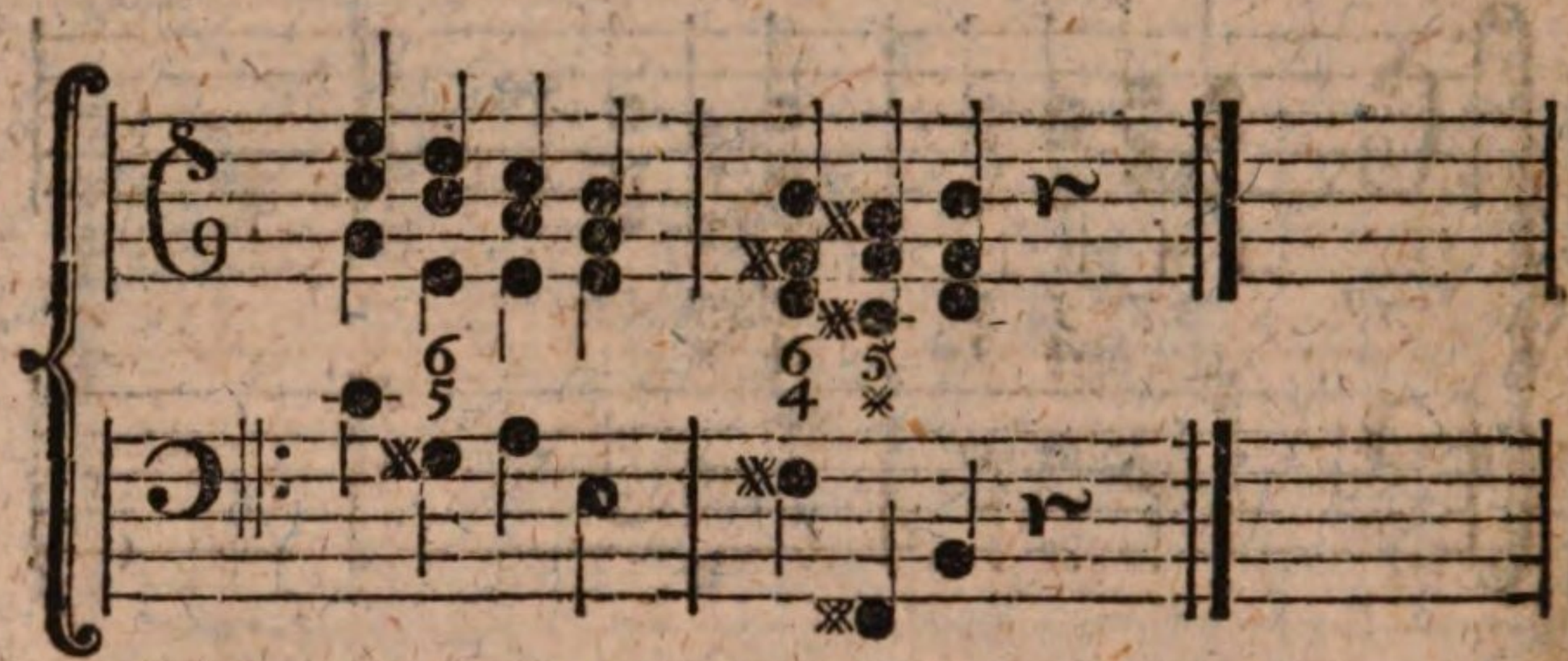
§. 43.

Die Ausweichung in solche Tonarten, die mit einer zum Grunde gelegten Tonart in dem dritten Grade verwandt sind, geschieht nach Anleitung

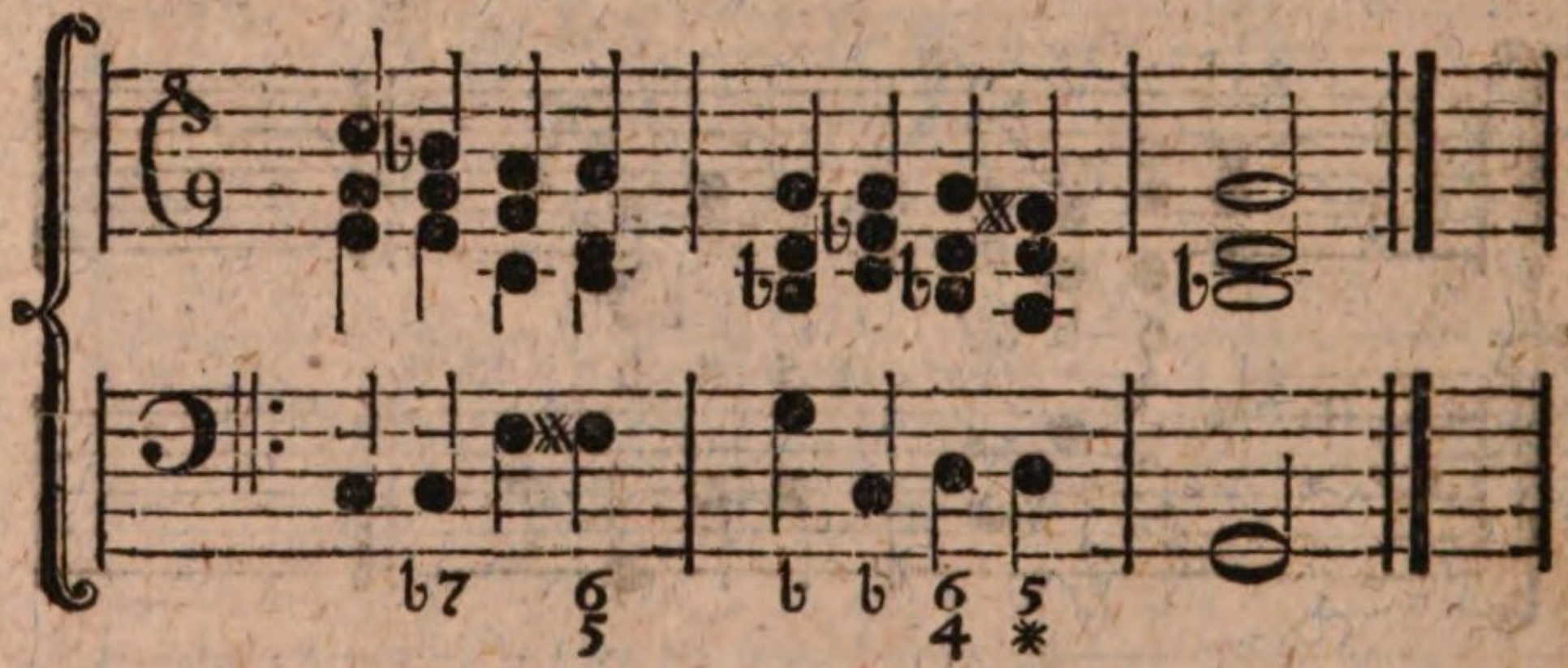
des vorhergehenden Absatzes, wenn eine harte Tonart zum Grunde liegt,

1) in ungerader Linie

a) in die weiche Tonart auf der siebenten Stufe; z. B.

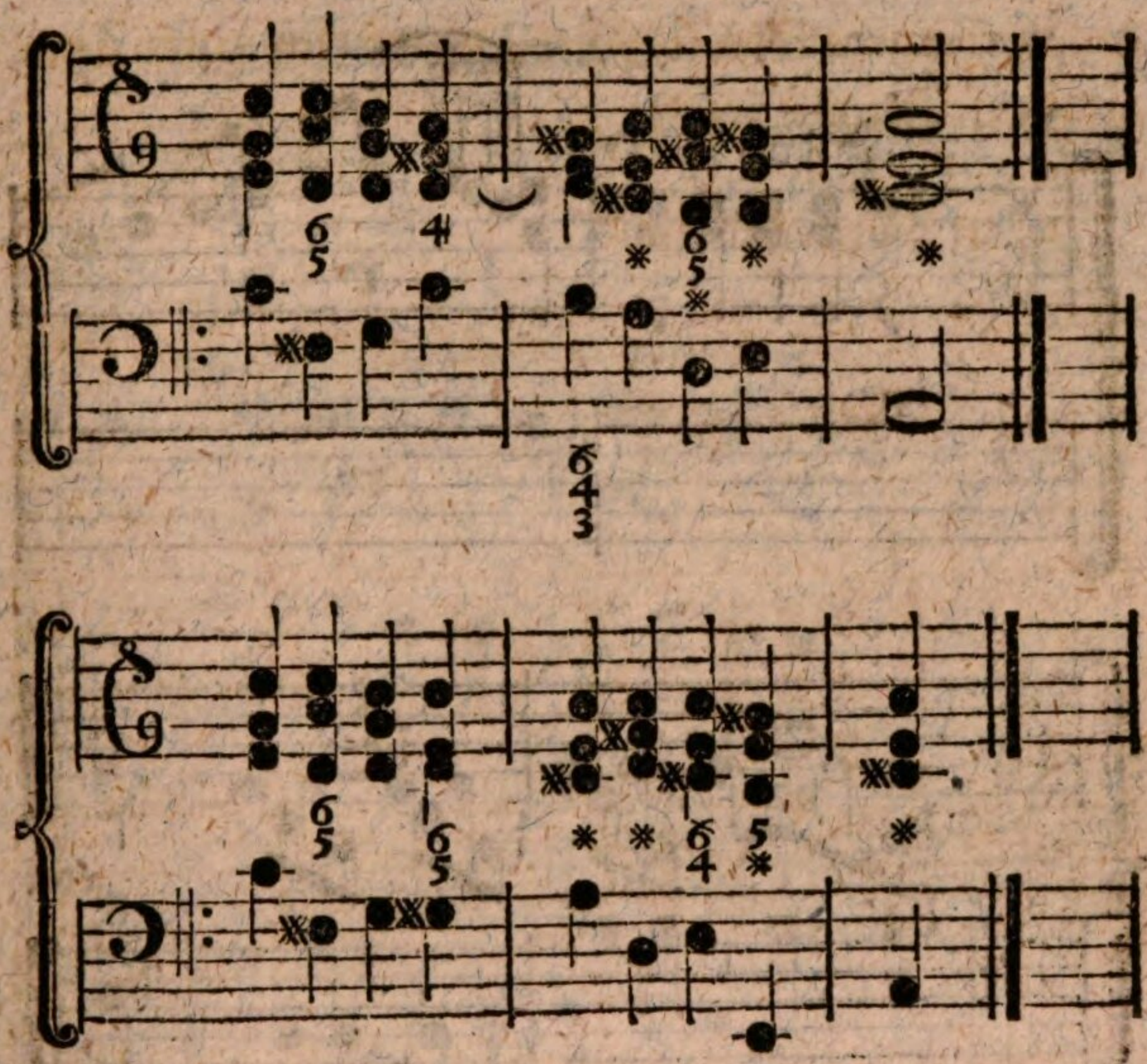


b) in die weiche Tonart der Quinte; z. B.



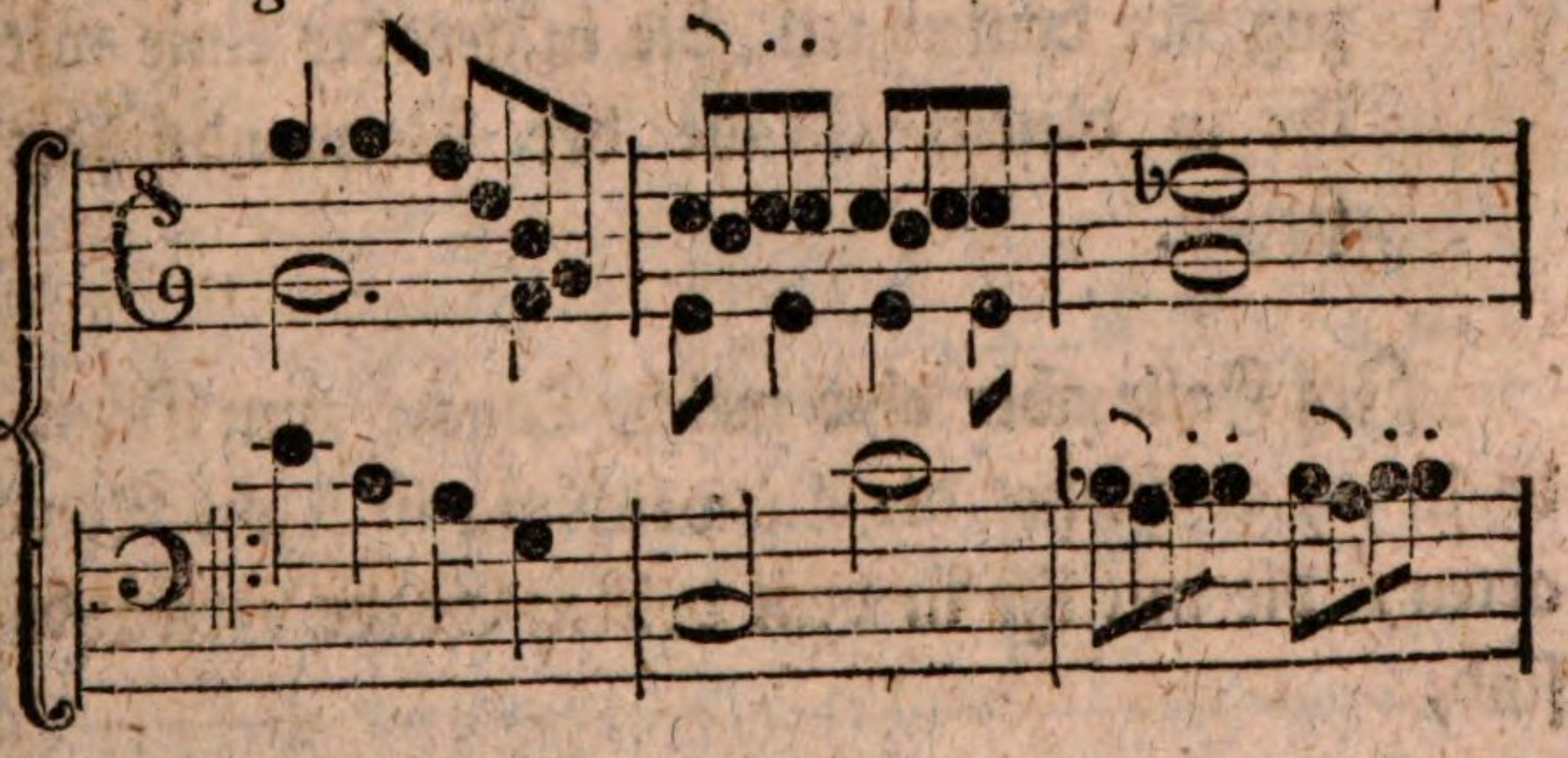
2) In gerader Linie aber,

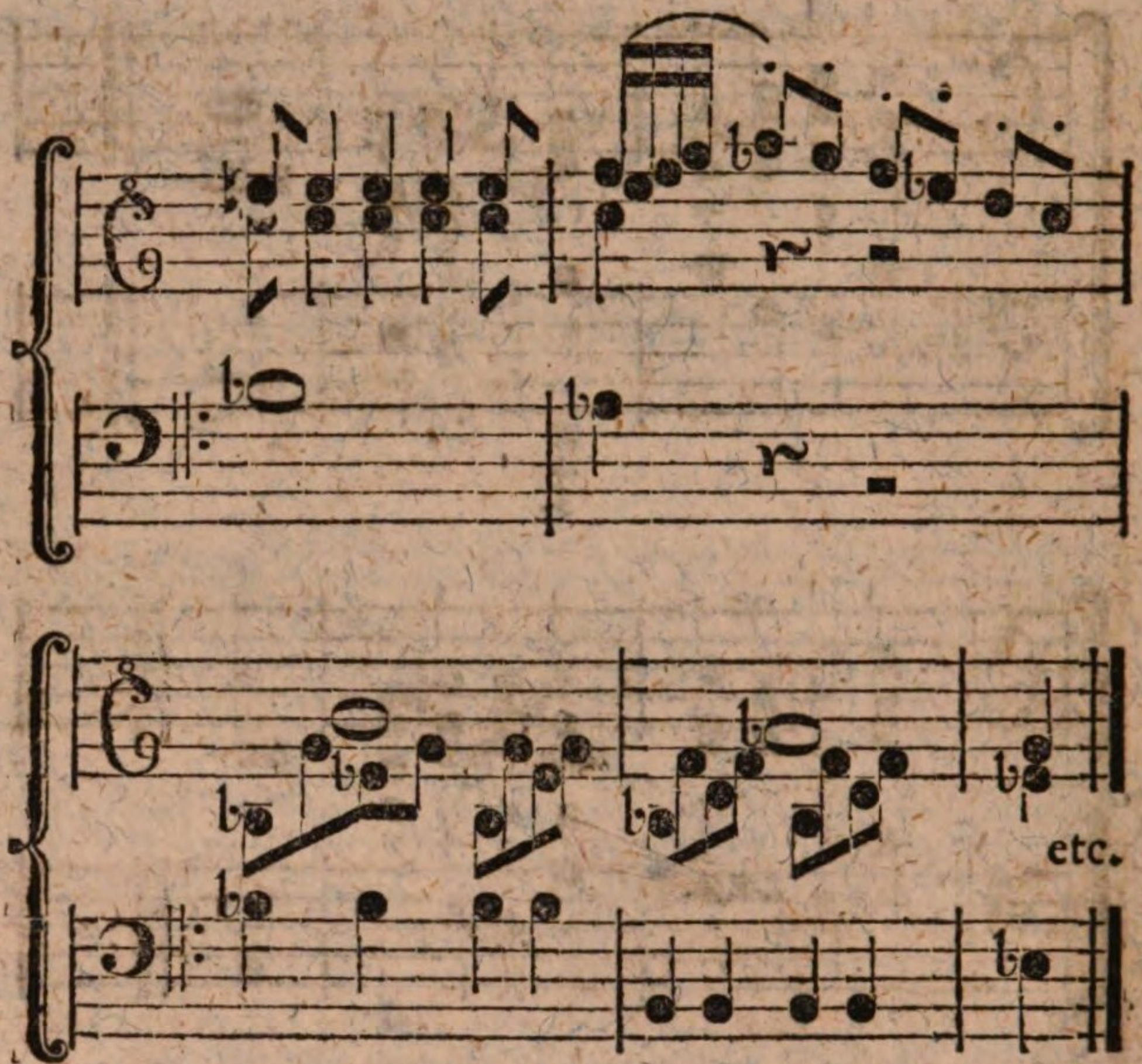
a) in die harte Tonart auf der sechsten Stufe; z. B.



und b) in die harte Tonart der um einen halben Ton erniedrigten dritten Stufe; z. B.

Allegro.





Anmerkung.

Die so eben angezeigten, in ungleicher Linie mit einer harten Tonart in dem dritten Grade verwandten Töne, haben in Praxi den Vorzug vor denjenigen, die in gerader Linie mit ihr in diesem Grade der Verwandtschaft stehen.

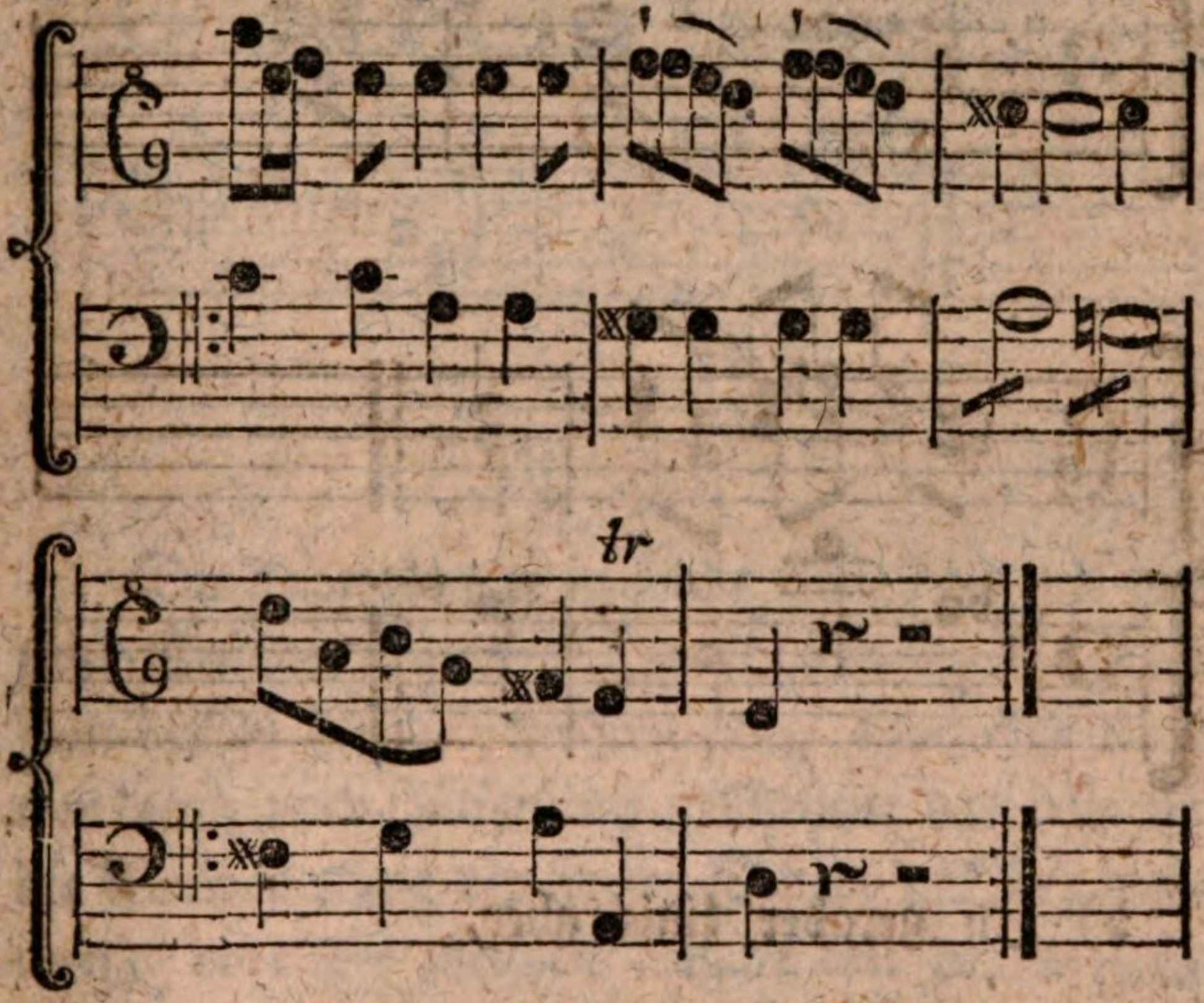
Im Falle aber eine weiche Tonart zum Grunde liegt, geschiehet die Ausweichung in solche Tonarten, die mit ihr in dem dritten Grade verwandt sind,

1) in

1) in ungerader Linie,

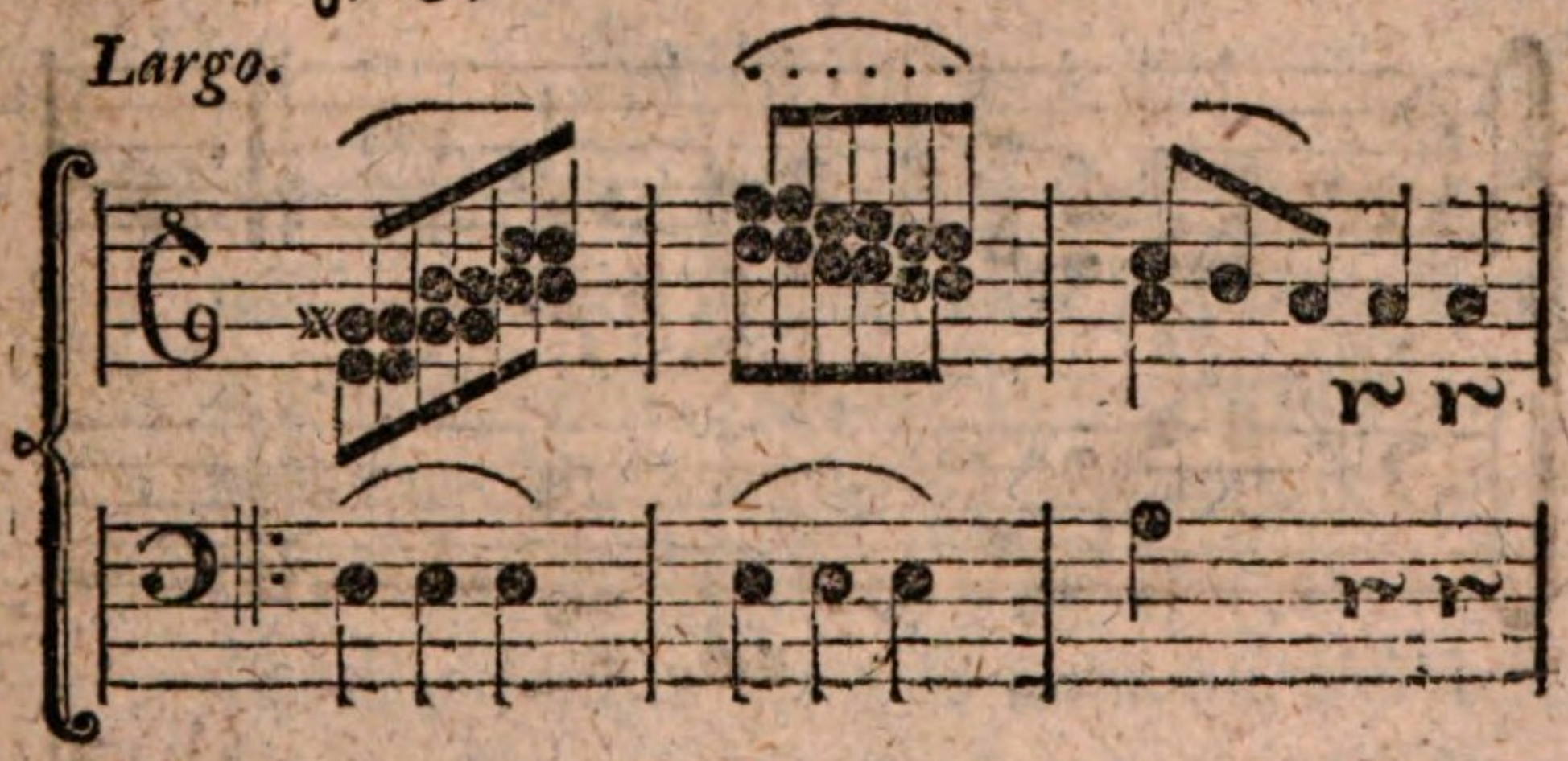
a) in die harte Tonart auf der vierten Stufe; z. B.

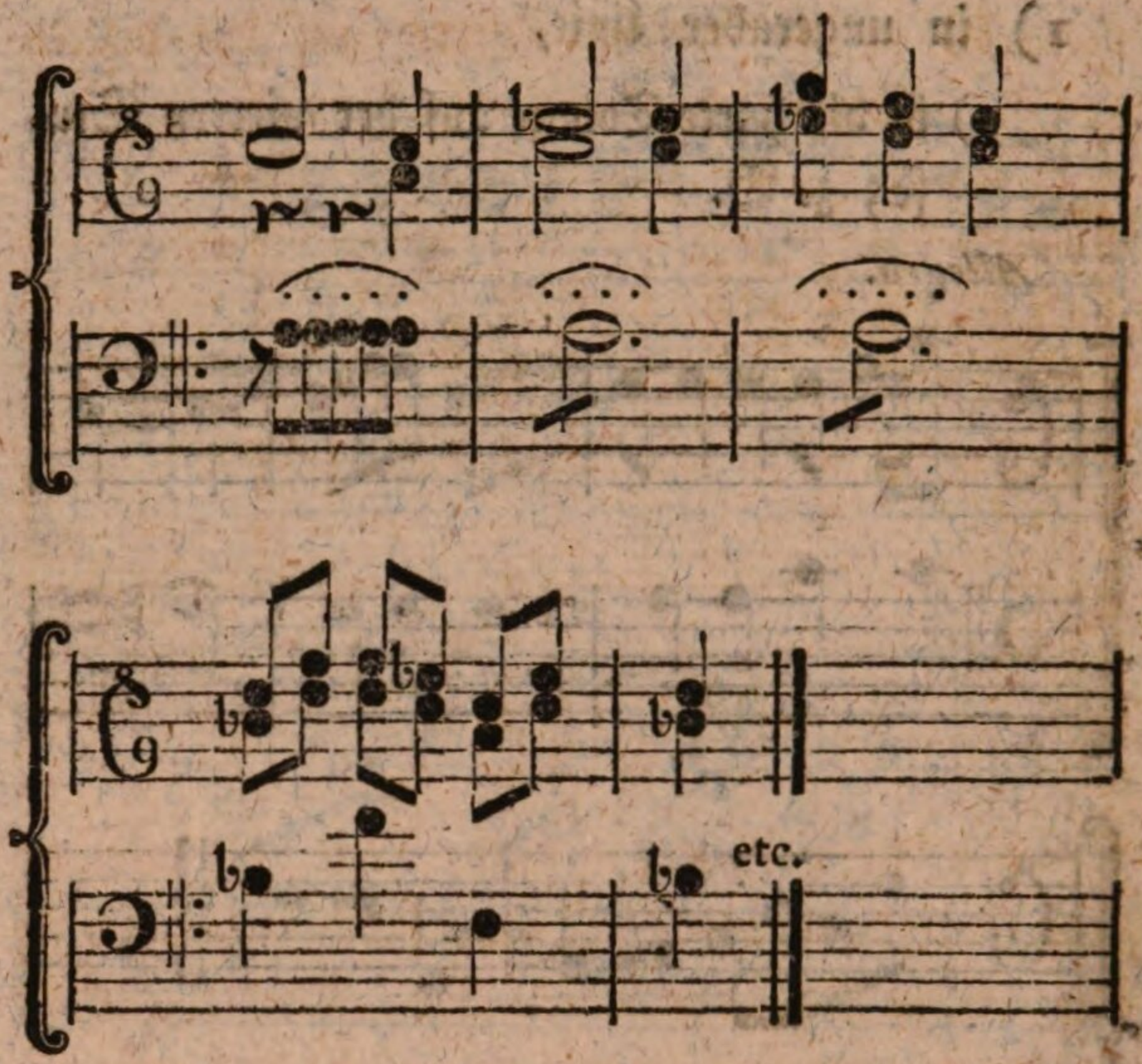
Allegro.



b) in die harte Tonart auf der um einen halben Ton erniedrigten zweyten Stufe; z. B.

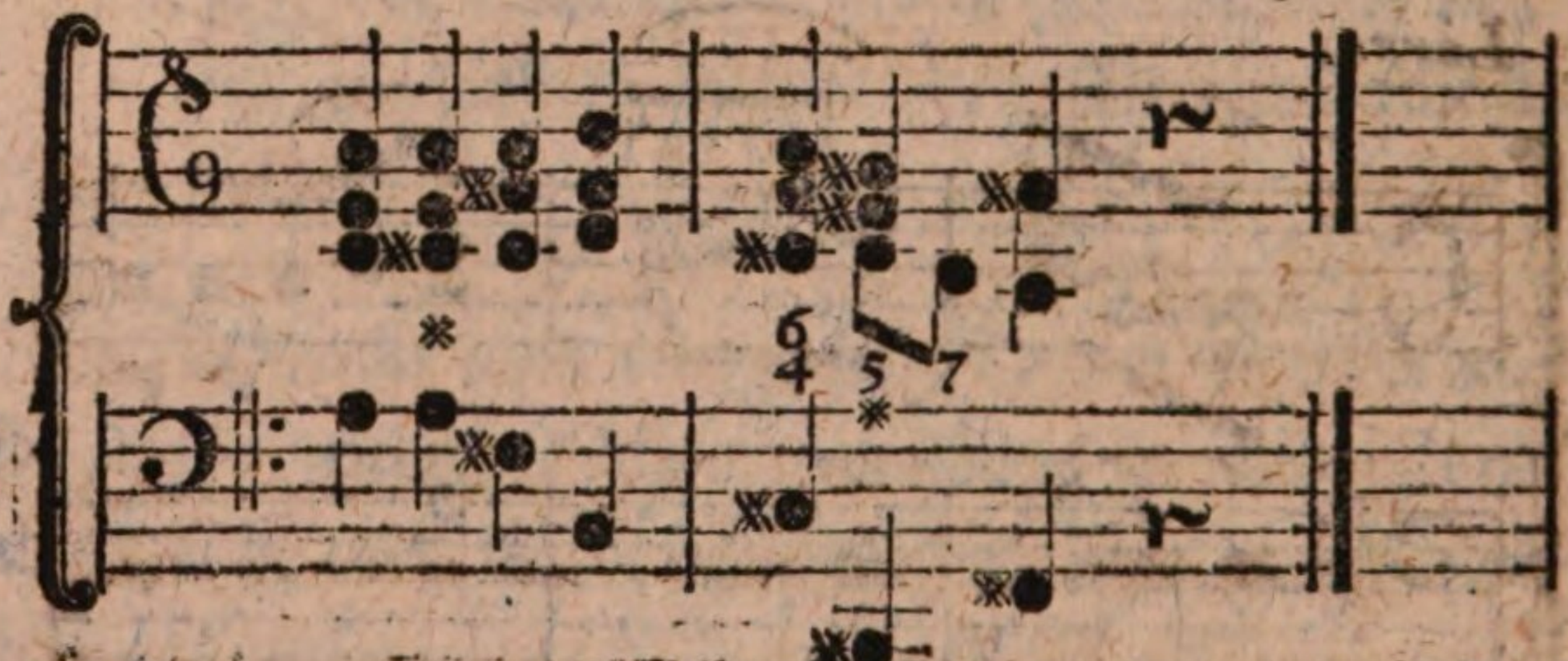
Largo.





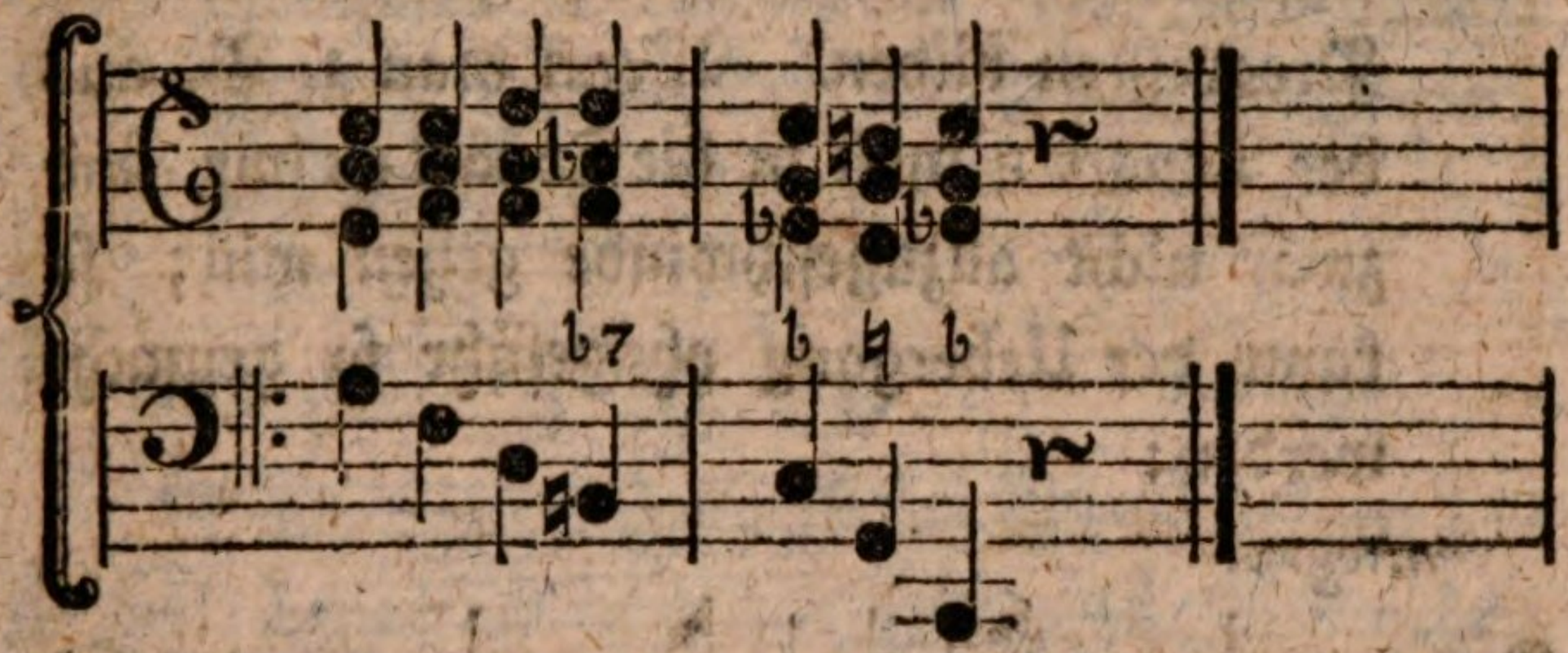
2) In gerader Linie aber,

a) in die weiche Tonart der großen sechsten Stufe; z. B.



b) in

b) in die weiche Tonart, auf der dritten Stufe; z. B.



§. 44.

Die Ausweichung in solche Töne, die mit der zum Grunde liegenden Tonart noch weiter als in dem dritten Grade verwandt sind, kann eigentlich nur durch zwey Hülfsmittel geschehen; das erste ist die Verwechslung der harten Tonart mit der weichen, oder der weichen Tonart mit der harten, auf einer und eben derselben Stufe; das zweyte aber ist die enharmonische Verwechslung der Intervallen.

Anmerkung.

Wenn der Ton, in welchen man ausweichen will, mit der zum Grunde liegenden Tonart nicht weiter, als in dem vierten Grade verwandt ist, und der Uebergang, der vorhandenen Empfindung zu Folge, nicht schnell geschehen soll; so kann die Ausweichung

chung auch vermittelst verschiedener durchgehender Ausweichungen geschehen, welche stufenweis auf einander folgen, und eine Progression bilden. Wenn man z. B. aus der Tonart a moll in die Tonart es dur, und zwar nicht allzugeschwinde gehen will; so kann der Uebergang ohngefähr so gemacht werden:

allegro.

In

In der Folge werden wir aber auch sehen, wie dieser Uebergang vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Intervallen, auf eine geschwindere Art bewerkstelligt werden kann.

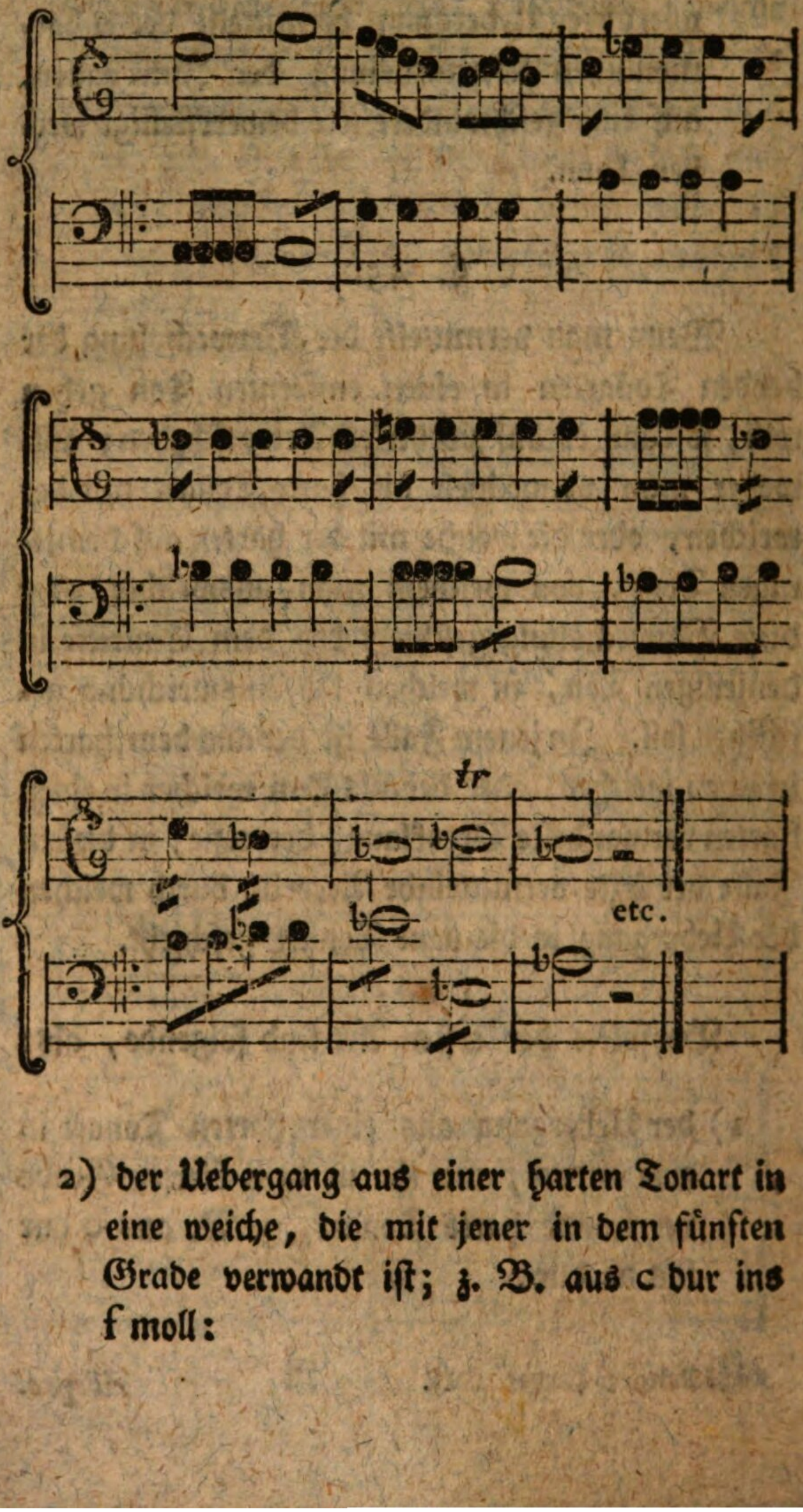
§. 45.

Wenn man vermittelst der Verwechslung der beyden Tonarten in einen entfernten Ton gehen will, so kann es auf zweyerley Art geschehen; entweder man verwechselt die harte Tonart mit der weichen, oder die weiche mit der harten auf demjenigen Tone, von welchem man ausweicht; oder diese Verwechslung geschieht bey dem Eintritte in denjenigen Ton, in welchen die Ausweichung geschehen soll. In jenem Falle ist der aus dem harten in einen weichen, oder der aus dem weichen in einen harten verwandelte Dreyklang, der erste, in diesem Falle der lezte vermittelnde Accord, durch welchen der Uebergang in die neue Tonart geschieht.

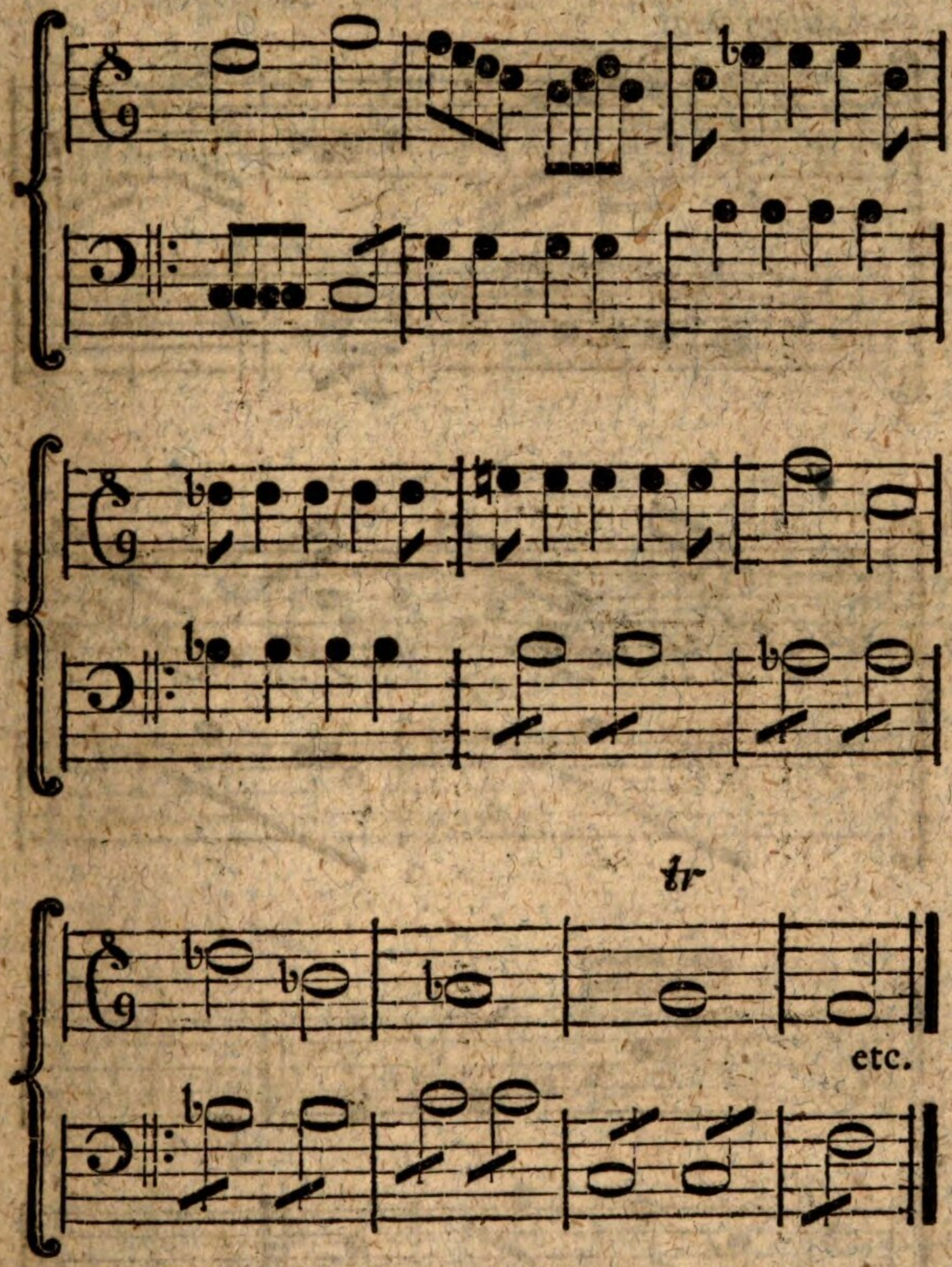
Beyspiele der ersten Art sind folgende, als:

1) der Uebergang aus einer harten Tonart in eine andere, mit ihr in dem vierten Grade verwandte harte Tonart, z. B. aus c dur ins as dur:

Allegro.

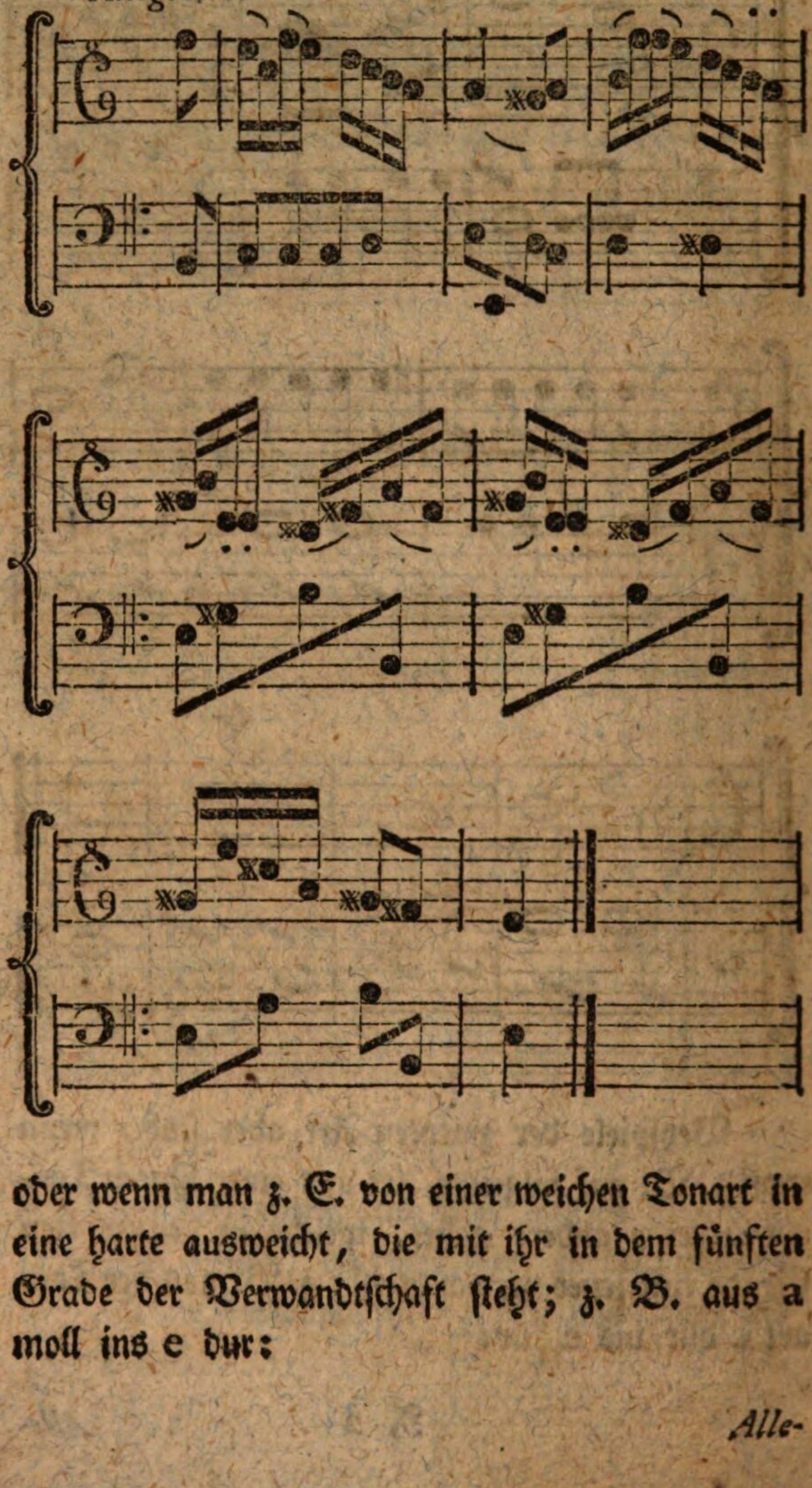


2) der Uebergang aus einer harten Tonart in eine weiche, die mit jener in dem fünften Grade verwandt ist; z. B. aus c dur ins f moll:



Beyspiele der zweyten Art aber sind, wenn man z. B. auf folgende Art aus einer harten Tonart in eine andere gehet, welche in dem vierten Grade mit jener verwandt ist; z. B. aus der Tonart c dur ins e dur:

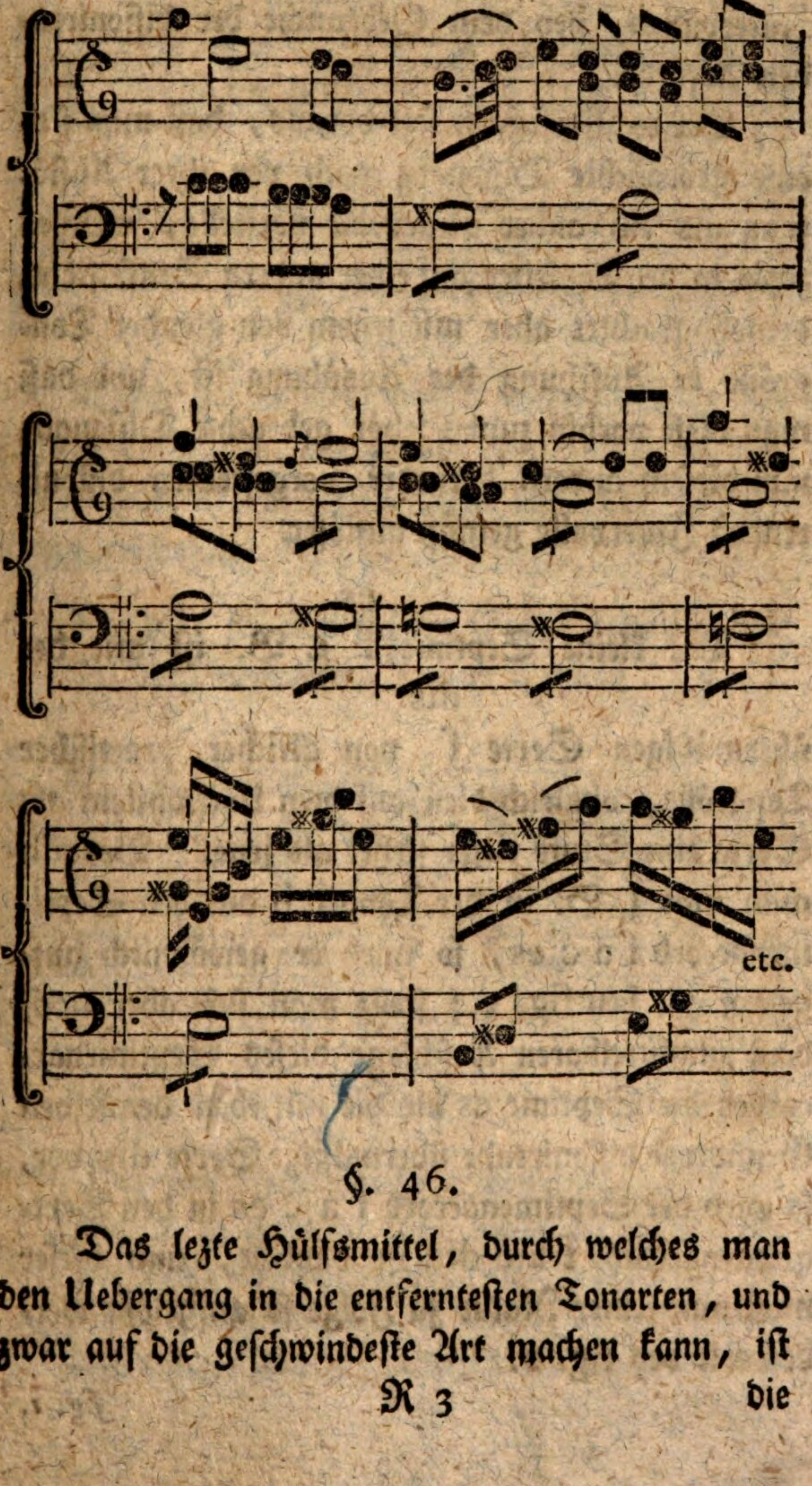
Allegretto.



oder wenn man z. E. von einer weichen Tonart in eine harte ausweicht, die mit ihr in dem fünften Grade der Verwandtschaft steht; z. B. aus a moll ins e dur:

Alle-

Allegretto.



§. 46.

Das lezte Hülfsmittel, durch welches man den Uebergang in die entferntesten Tonarten, und zwar auf die geschwindeste Art machen kann, ist

die enharmonische Verwechslung der dissonirenden Intervallen, bey dem Gebrauche der dissonirenden Accorde.

Dieses Verfahren sezt voraus, daß man sich eine gebrauchte Dissonanz noch vor ihrer Auflösung als ein ander Intervall vorstelle, welches zwar in der Tonleiter auf einer andern Stufe steht, demohngeachtet aber mit jenem von gleicher Tongröße in Ansehung der Ausübung ist, und daß man diese vorhin zum Gehör gebrachte Dissonanz nun diesem andern darunter vorgestellten dissonirenden Intervalle gemäß auflöset.

es

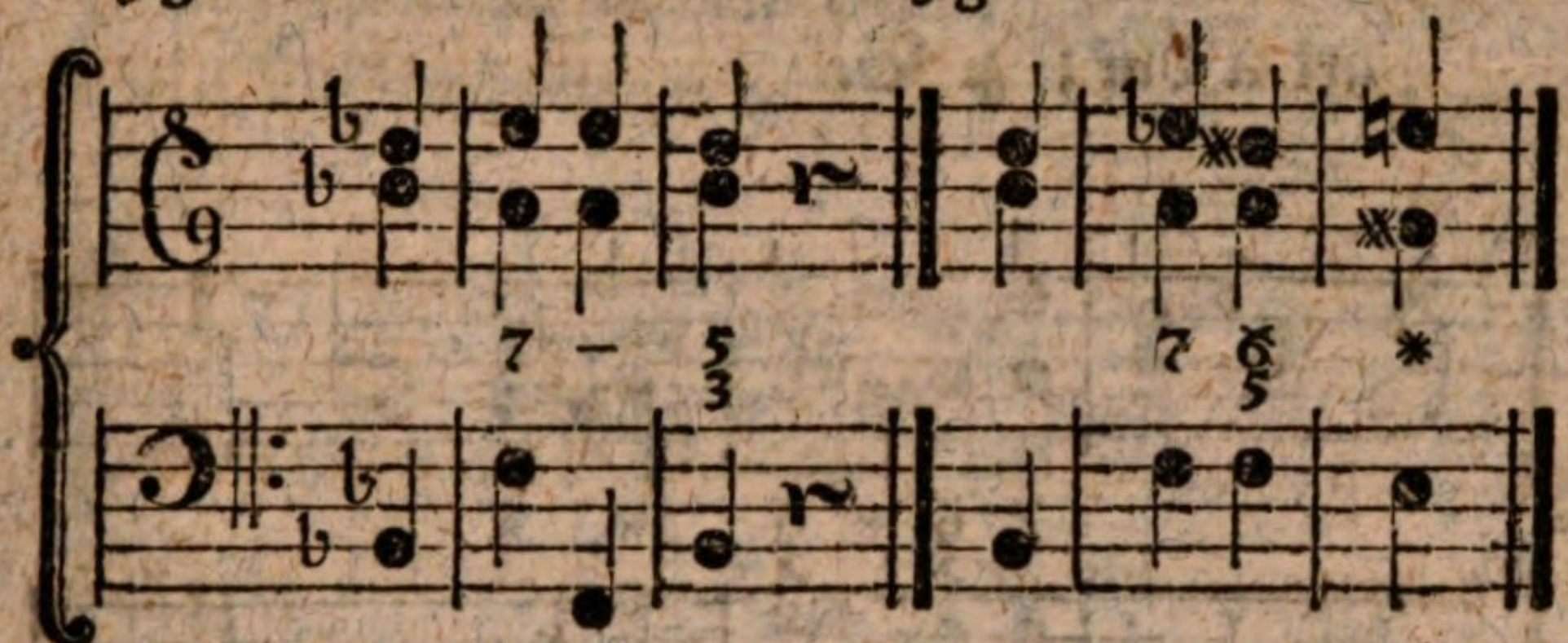
Die kleine Septime f z. B. ist mit der

dis

übermäßigen Sexte f von gleicher practischer Tongröße, obgleich diese auf dem Liniensystem als Sexte eine Stufe tiefer stehet als jene. Braucht man nun z. B. in der Tonart b dur den Septimenaccord f a c es, so wird er gewöhnlich aufgelößt wie bey fig. 1.; stellt man sich aber nach dem unmittelbaren Anschlage dieses Septimenaccordes die Septime es als die mit eben demselben Grundtone dissonirende übermäßige Sexte dis vor, so wird der Septimenaccord f a c es in den Sextquintenaccord f a c dis verwandelt, und dieser muß nun seiner Natur zu Folge so aufgelößt werden wie bey fig. 2.

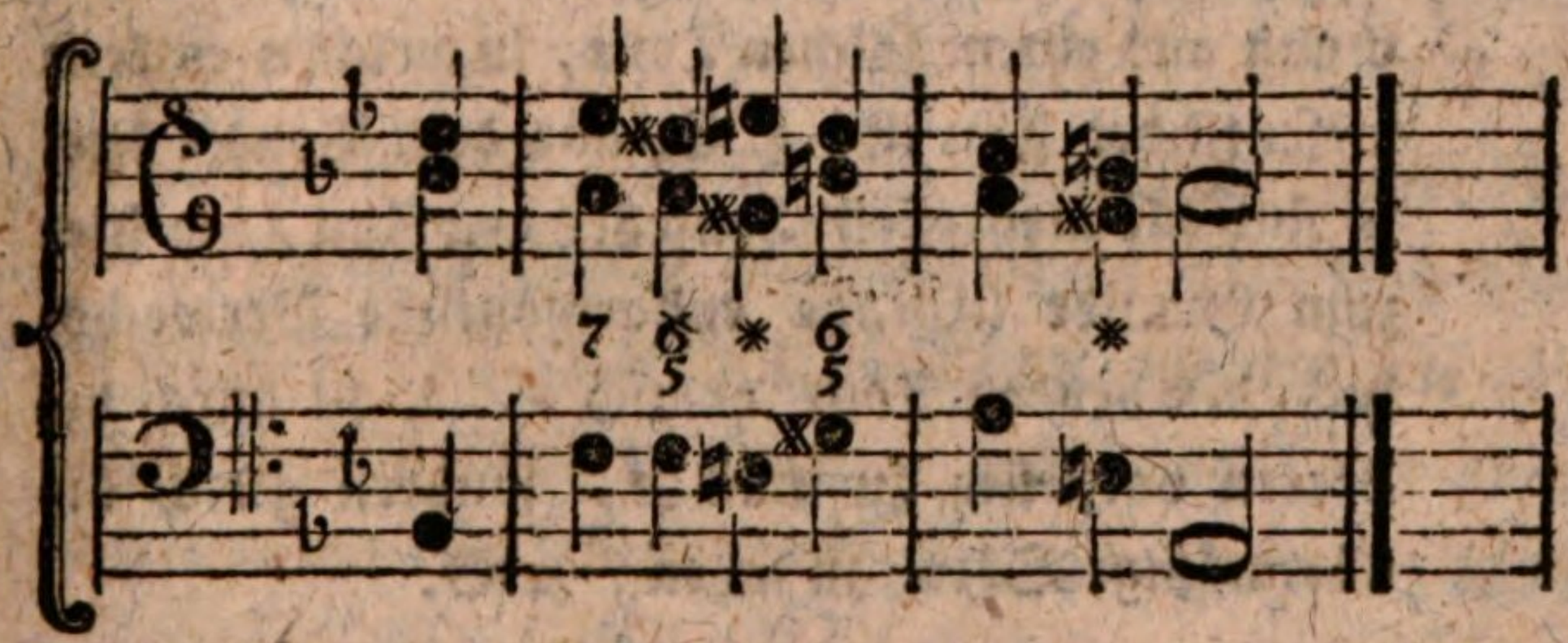
fig. 1.

fig. 1. *fig. 2.*



Durch die enharmonische Verwechslung des kleinen Septimenaccordes auf der Quinte mit dem Accorde der übermäßigen Sexte kann die Ausweichung geschehen,

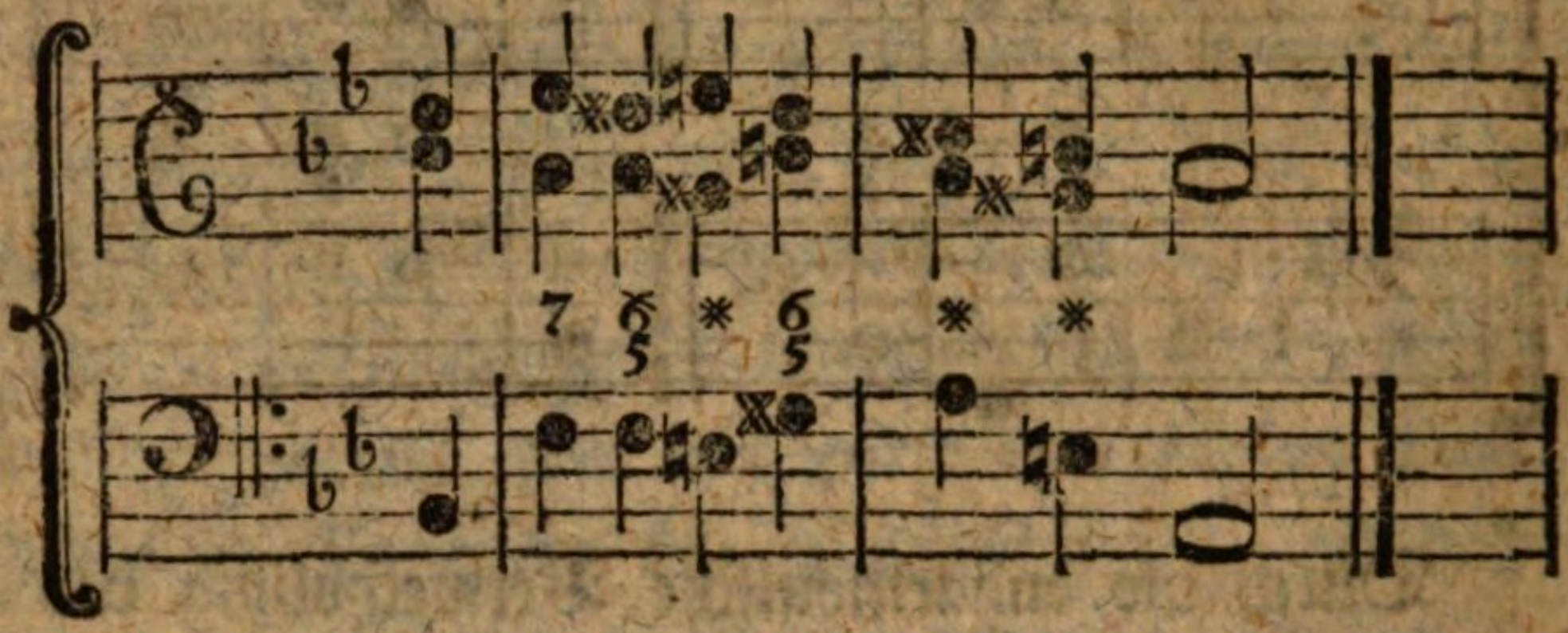
1) in die, in dem dritten Grade (nemlich mit b dur) verwandte Tonart a moll; *) z. B.



*) Bey dem Gebrauche dieser Tonwechslung ist besonders zu merken, daß, wenn die enharmonische Verwechslung in der Tonart b dur, oder in einer Tonart geschieht, in welcher der Ton es ein wesentlicher Ton ist, jederzeit die enharmonische

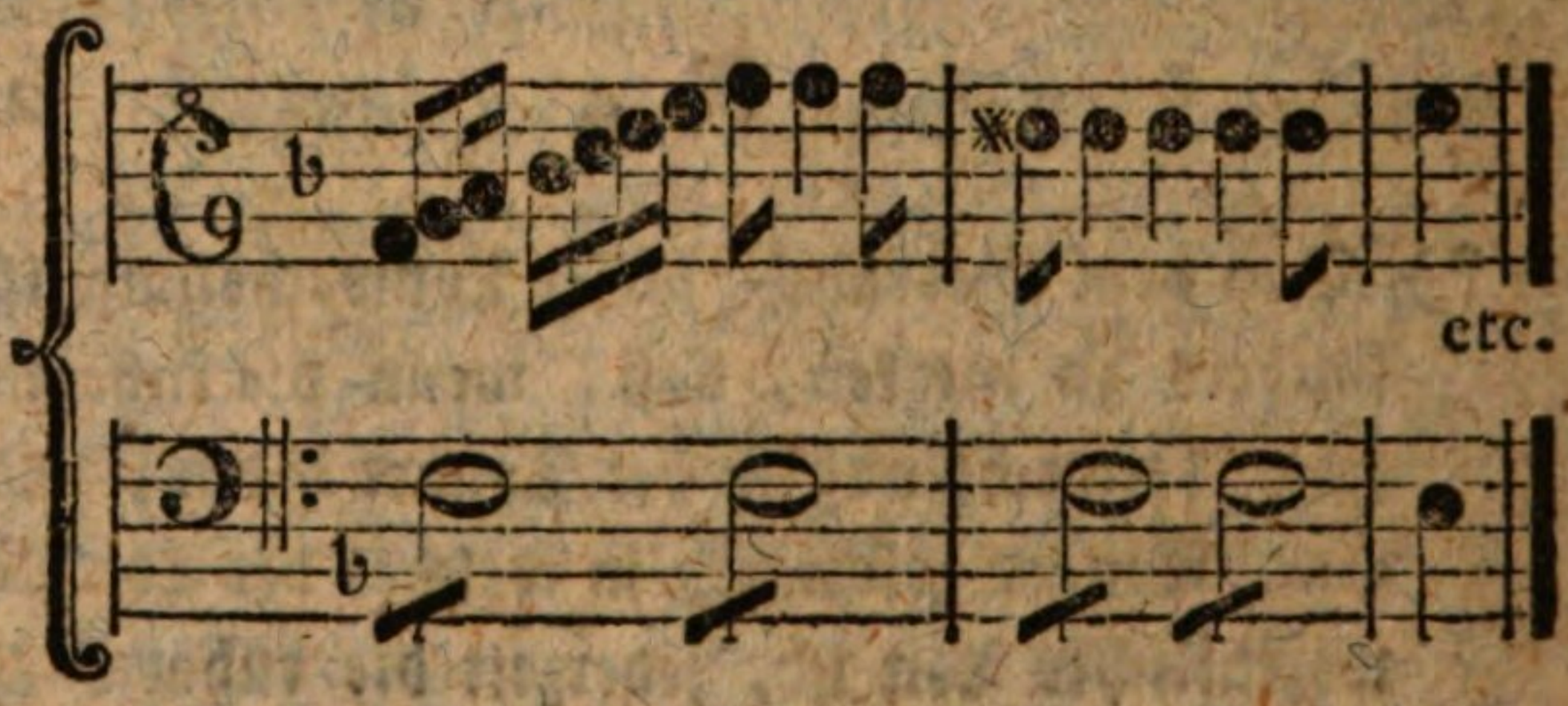
Ver-

2) in die in dem fünften Grade verwandte Tonart a dur; z. B.

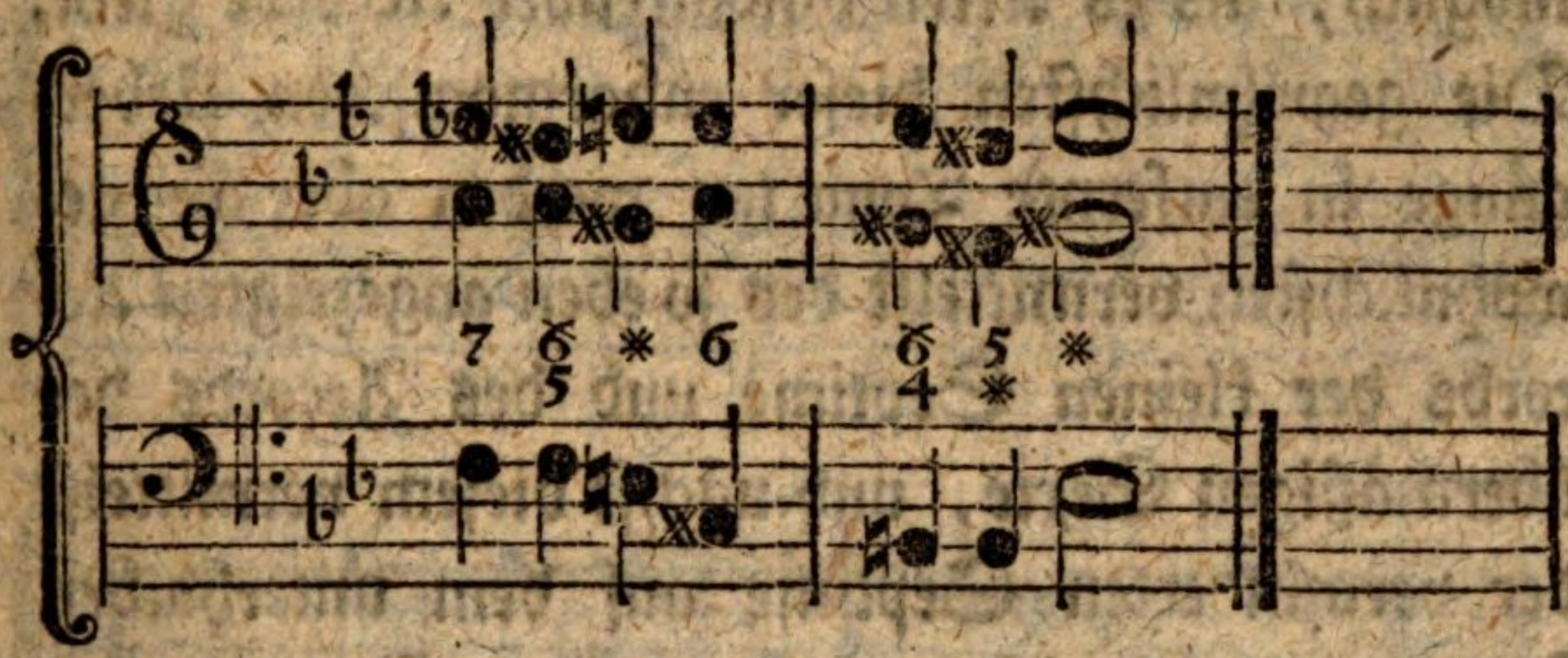


und

Verwechslung der beyden Töne es und dis auf dem Liniensysteme ausgeschrieben oder dargestellt werden muß, so wie es oben in dem Notenexempel geschehen ist. Geschieht aber diese Ausweichung aus einem solchen Tone, in welchen es kein wesentlicher Ton ist, z. E. aus dem Tone f dur, so sind die mehresten Tonsetzer gewohnt, die hier zum Grunde liegende enharmonische Verwechslung der beyden Töne es und dis nicht durch die Noten vorstellig zu machen, sondern gleich die übermäßige Sexte zu setzen; z. B.

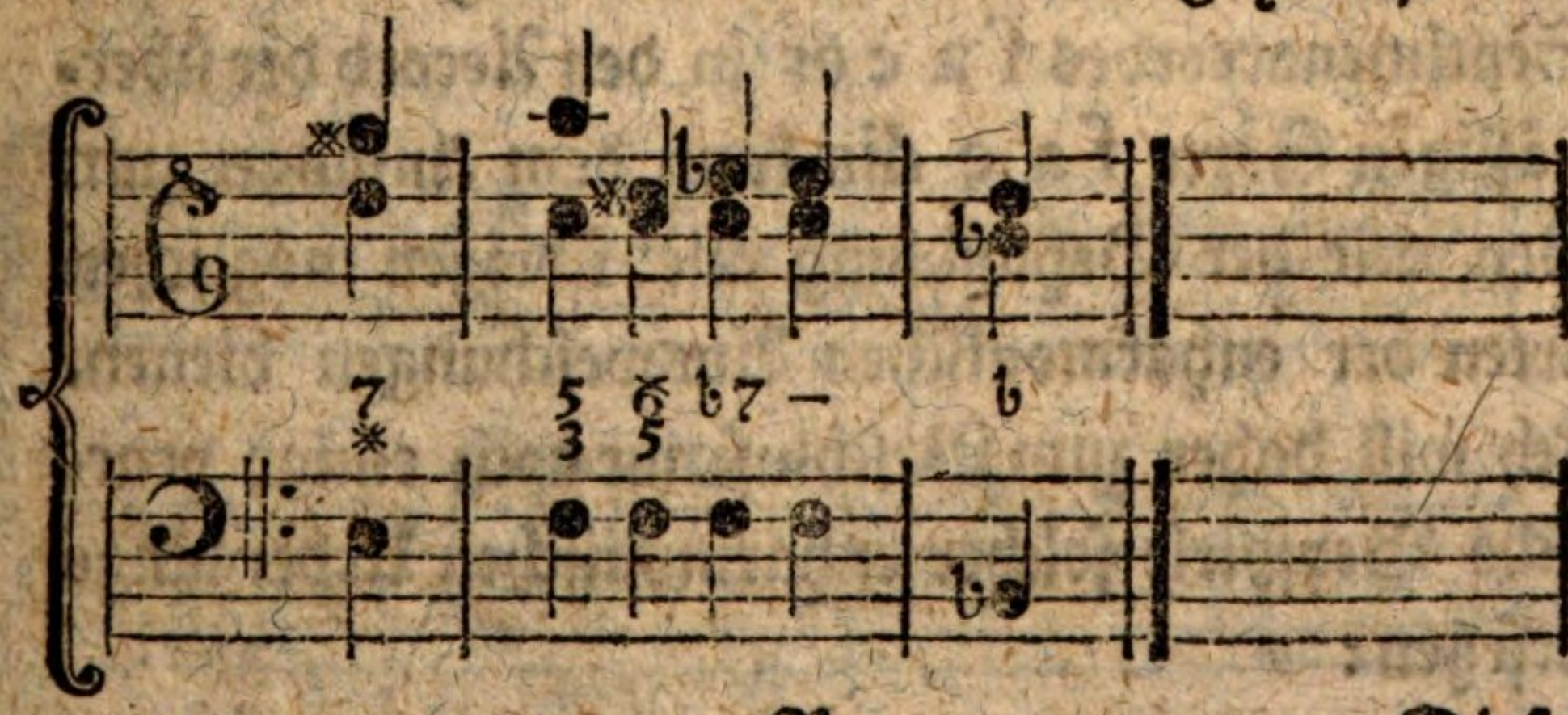


und 3) in die in dem sechsten Grade verwandte Tonart e dur; z. B.



Kehrt man nun dieses Verfahren um, und verwandelt die übermäßige Sexte in die kleine Septime, so bekommt man wieder verschiedene Ausweichungen; denn man kann nemlich aus allen den Tonarten, in welchen man den Accord dis

ser übermäßigen Sexte f anbringen kann, in die hier zum Grunde angenommene Tonart b dur übergehen. Ich will der Kürze wegen nur ein einziges Beyspiel hersetzen, und zwar aus dem Tone a moll in die Durtonart b übergehend, als:

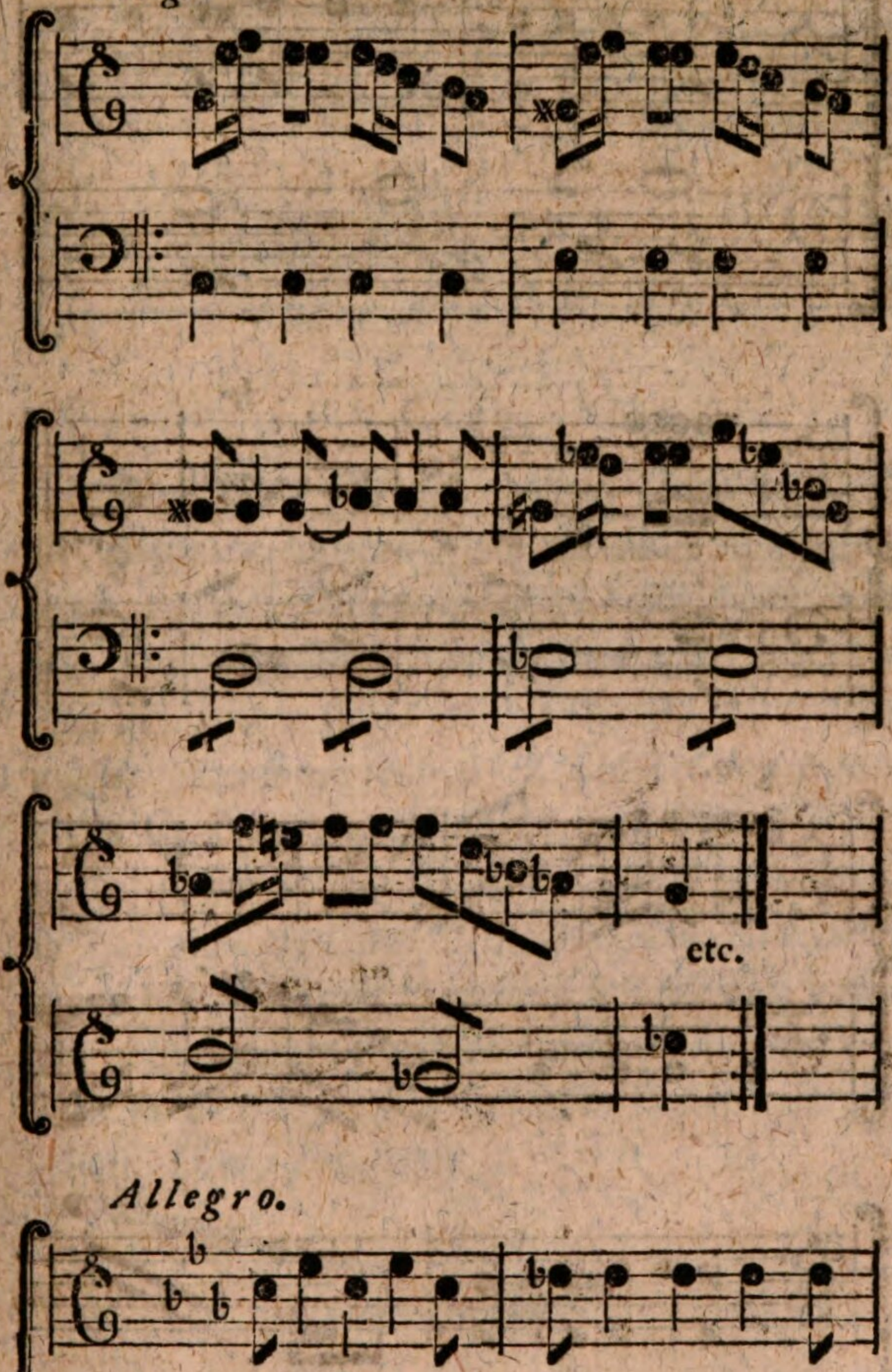


Diese enharmonischen Uebergänge und ihre Verwechslungen sind auf so verschiedene Arten möglich, als es Arten dissonirender Accorde giebt. Die gewöhnlichsten dieser enharmonischen Uebergänge in entfernte Tonarten werden aber am gewöhnlichsten vermittelst des so eben angezeigten Accords der kleinen Septime und des Accords der übermäßigen Sexte, und nächst diesem vermittelst der verminderten Septime auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart gemacht. Der verminderte Septimenaccord gis h d f kann vor seiner Auflösung entweder in den Sextquintenaccord gis h d eis verwandelt, und dadurch die Modulation in die Tonart fis geleitet werden, oder man kann auch den Saz gis h d f in as h d f verwandeln, und dadurch in die Tonart c moll oder es übergehen, u. s. w.

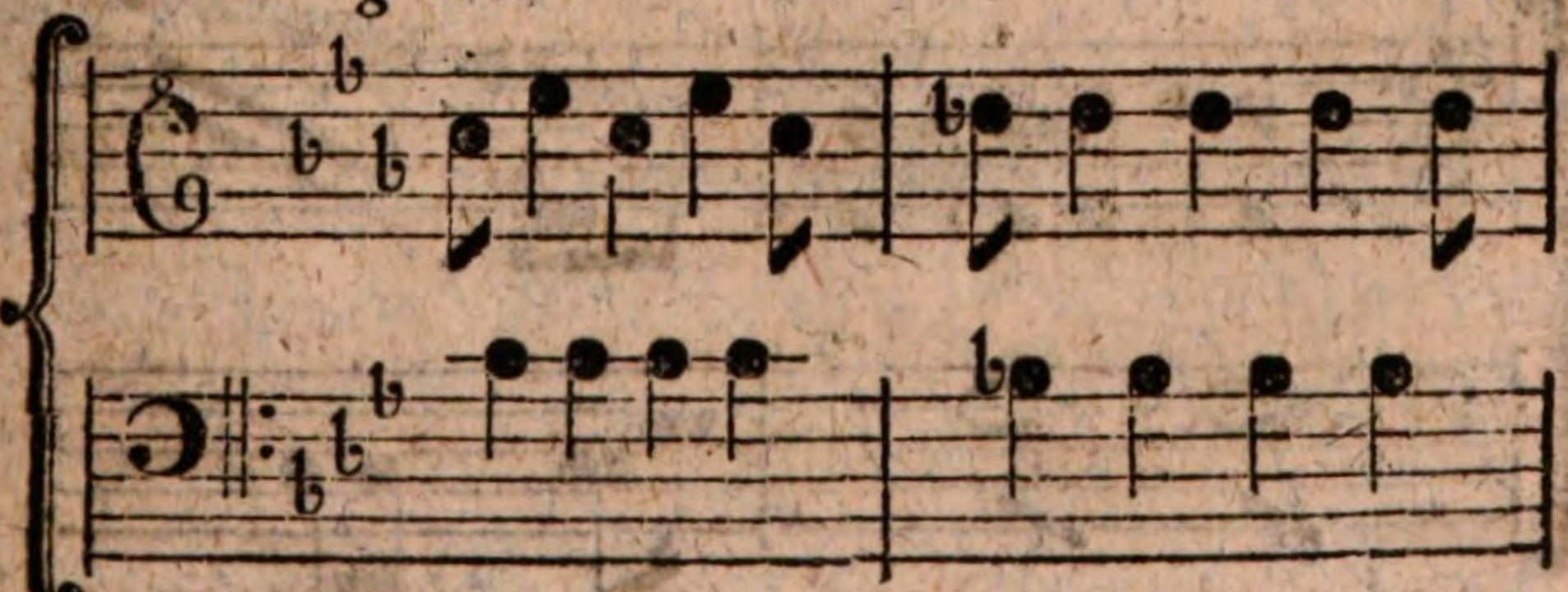
Es würde viel zu weitläuftig seyn, über alle in dieser Art mögliche Ausweichungen hier Beyspiele herzusetzen; die Verwandlung des kleinen Septimenaccordes f a c es in den Accord der übermäßigen Sexte f a c dis kann dem Anfänger zum Beyspiele der Behandlung aller übrigen möglichen Arten der enharmonischen Ausweichungen dienen. Ich will daher zum Beschluß nur noch einige practische Beyspiele solcher enharmonischen Uebergänge hersetzen:

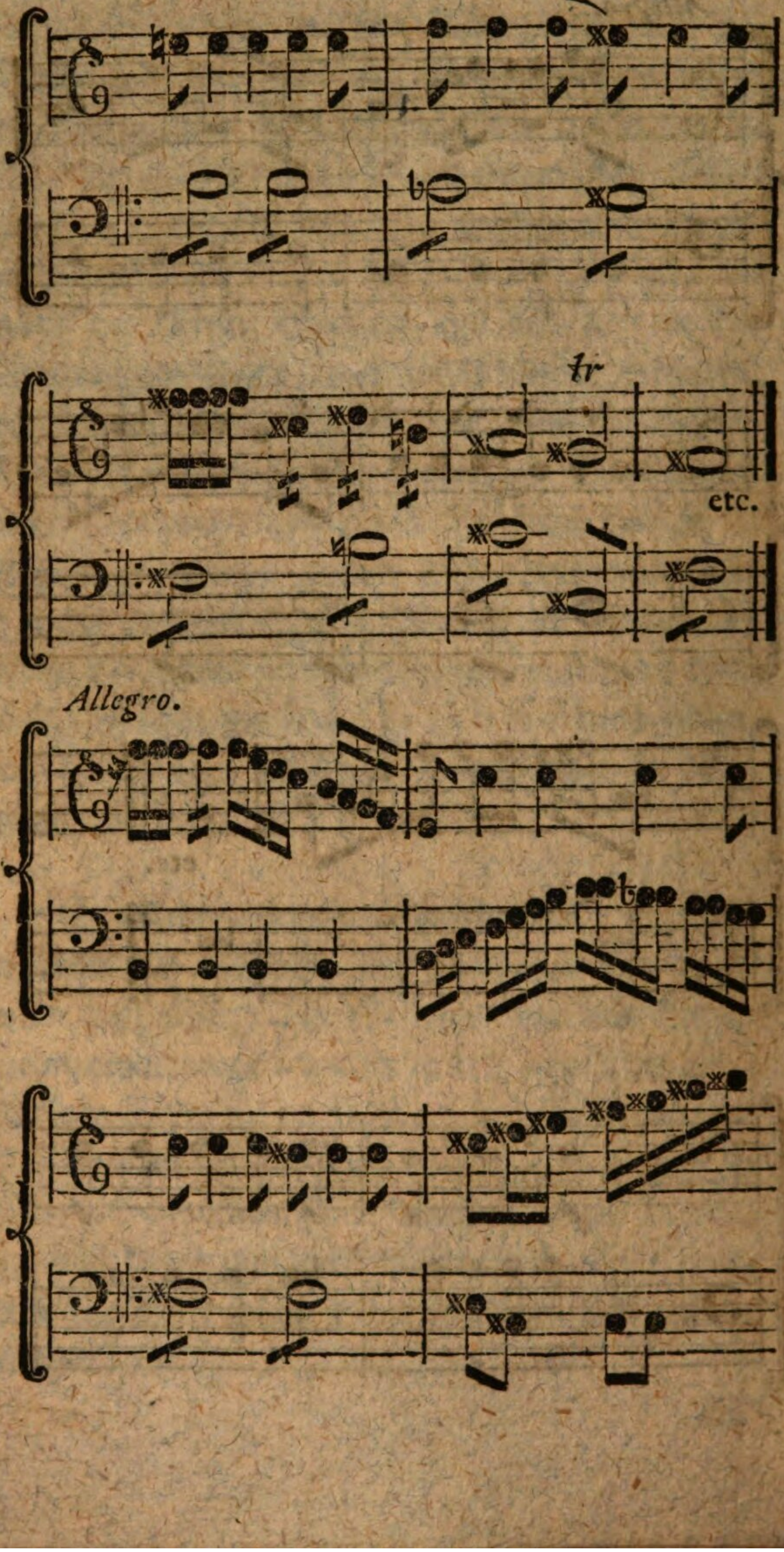
Alle-

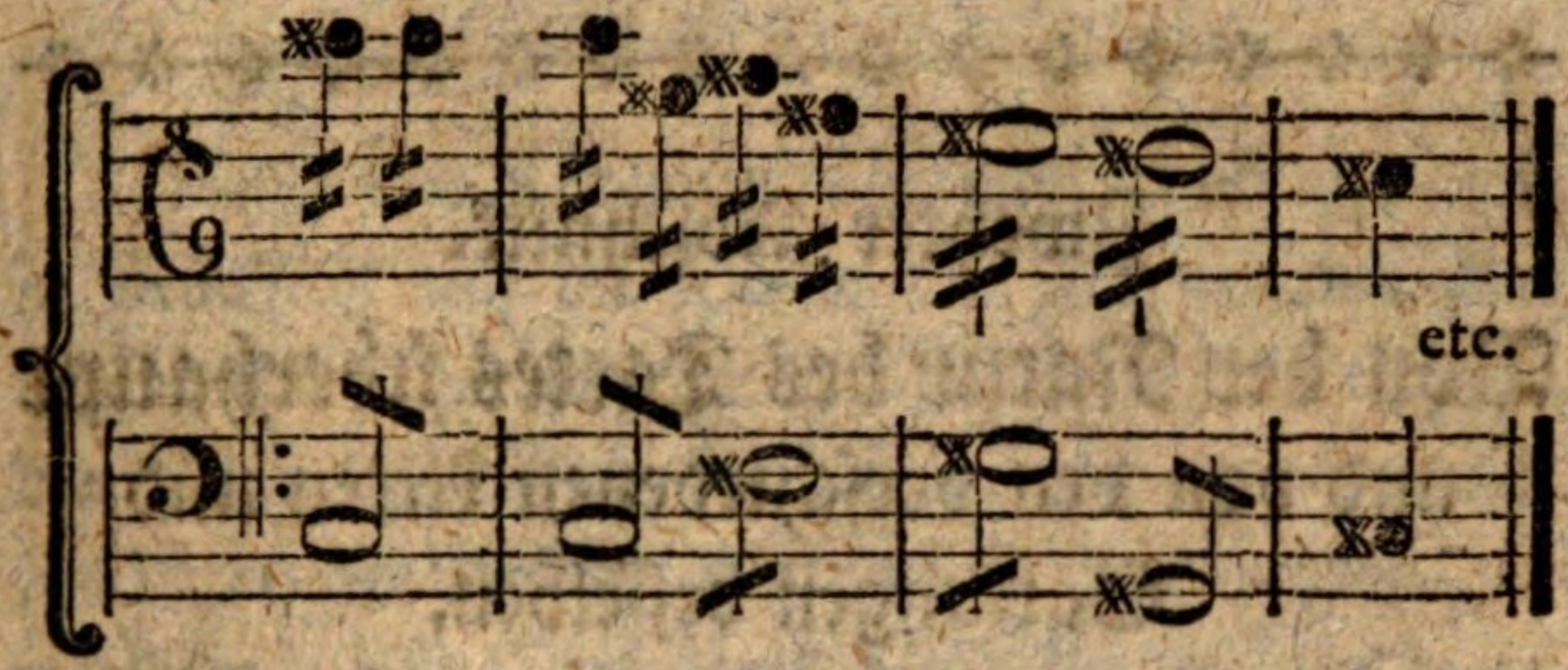
Allegro.



Allegro.




tr
etc.
Allegro.



§. 47.

Man wird aus dem ganzen Inhalte dieses Absatzes leicht einsehen, daß wir nicht nöthig haben, uns insbesondere damit zu beschäftigen, wie man von einem Tone, in welchen man ausgewichen ist, wieder zurück in die Haupttonart gehen müsse; denn wenn man z. B. aus der Haupttonart in die Quinte modulirt hat, und man will aus dieser wieder in den Hauptton zurück moduliren, so hat man eben den Weg zu gehen, als wenn man aus der Tonart in welcher sich der Saz befindet in die Tonart der Quarte ausweichen will; und eben so verhält es sich bey allen übrigen Zurückgängen in den Hauptton.

Zweyter Abschnitt.

Von der Natur des Tactes überhaupt und von den verschiedenen Arten und Gattungen desselben.

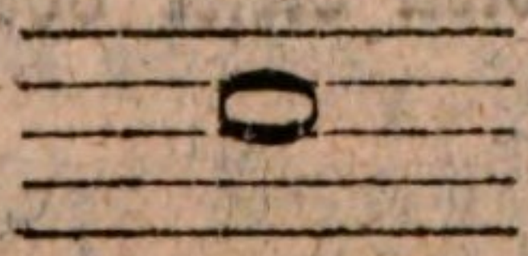
§. 48.

Wenn in einem bestimmten Zeitraume solche Töne hörbar gemacht werden, die ein bestimmtes Verhältniß der Dauer unter einander haben, so entsteht diejenige abgemessene Bewegung der melodischen Tonfolge, die man den Tact zu nennen pflegt.

Wird nun die Melodie durch Noten sichtbar vorgestellt, so ist man wegen der Ausführung derselben genöthigt, diesen bestimmten Zeitraum, in welchem solche Töne hörbar gemacht werden sollen, die ein bestimmtes Verhältniß der Dauer unter einander haben, vermittelst eines Zeichens zu bemerken, und also in der Folge der Melodie einen jeden solchen Zeitraum, das ist, einen jeden Tact von dem andern sichtbar zu unterscheiden. Das Zeichen, dessen man sich bedient, um einen Tact von dem andern zu unterscheiden, ist der bekannte Tactstrich.

§. 49.

Länge und Kürze sind überhaupt und also auch in Rücksicht auf die Dauer der Zeit relative Begriffe; soll daher sowohl das Verhältniß der Dauer der Töne unter sich betrachtet, als auch zugleich der Grad der Geschwindigkeit bestimmt werden, in welchem dieses Verhältniß der Töne in Ansehung ihrer Dauer ausgeübt werden soll, so hat man erstlich eines Maasstabes nöthig, um das Verhältniß der Dauer der Töne unter sich, oder das Verhältniß der Zeichen zu bestimmen, durch welche die verschiedene Dauer der Töne vorgestellt wird. Zu diesem Maasstabe hat man dasjenige Zeichen angenommen, welches die weiße oder die ganze *) Note genennet wird; z. B.



Dieses Zeichen theilt man in zwey, vier, acht und mehr gleiche verhältnißmäßige Theile, und giebt ihnen zur sichtbaren Darstellung ihres Verhält-

*) Man nennet dieses Zeichen eine ganze Note und zwar nicht deswegen, weil es in dem Zweyzweytel oder Viervierteltacte als ein ganzer Tact erscheint, sondern deswegen, weil es in der modernen Tonkunst das Zeichen der längsten Dauer eines Tones, oder das Ganze ist, durch dessen Thei-

hältnisses diejenigen Zeichen, die unter dem Namen der Zweytel, Viertel, Achtel u. s. w. bekannt sind. Vermittelst der verschiedenen Gattungen dieser Theile, die wieder in gleiche und ungleiche Theile getheilt werden können, und vermittelst der Zusammensetzung verschiedener Gattungen derselben, kann die verhältnißmäßige Dauer eines jeden Tones der Melodie sichtbar vorgestellt werden.

Giebt man nun zweytens einer gewissen Gattung dieser Zeichen, das ist, einer gewissen Notengattung eine bestimmte Bewegung, so wird durch diese Bewegung nicht allein die verhältnißmäßige Dauer aller übrigen Gattungen, sondern auch zugleich der Zeitraum bestimmt, welcher eine gewisse Anzahl Noten dieser oder jener Gattung fassen kann.

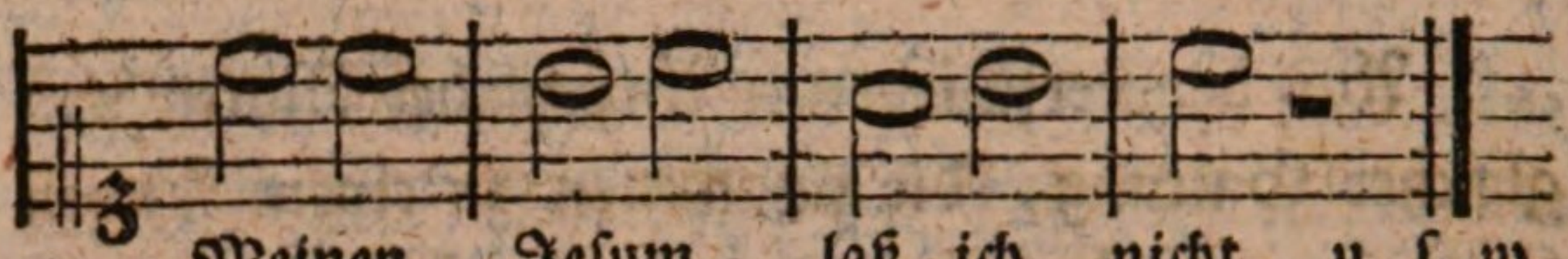
Aus

Theilung man das Verhältniß der Dauer der Töne zu bestimmen gewohnt ist. Daher behalten die Theile dieses Ganzen auch jederzeit den verhältnißmäßigen Namen der Theilung desselben, ob sie gleich nicht jederzeit so viel Theile der Tactart ausmachen, in welcher sie erscheinen; so werden z. B. die Viertel auch in dem Dreyviertelтacte Viertel genennet, ob sie gleich nichts weniger sind, als der vierte Theil eines in vier gleiche Theile aufgelößten Dreyvierteltactes.

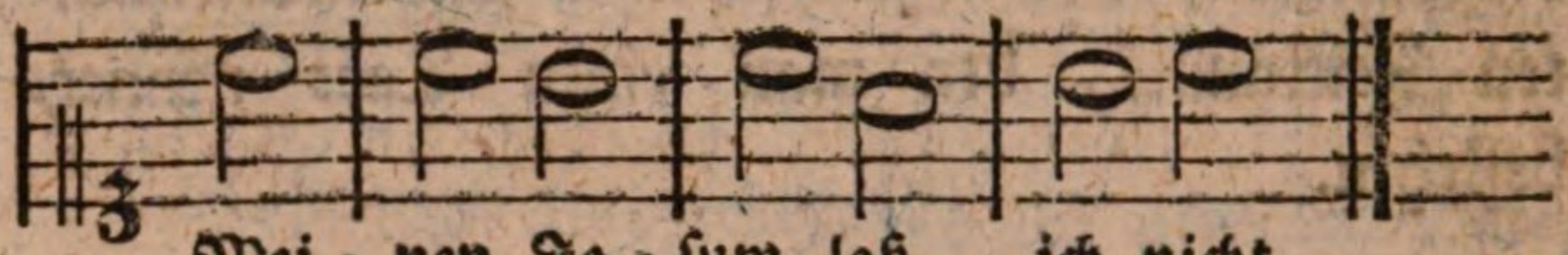
Aus der verschiedenen Anzahl der Noten von gleicher Gattung, die zusammen zu einem solchen Zeitraume verbunden werden, entstehen nun die verschiedenen in der Tonkunst üblichen Tactarten, die wir sogleich in der Folge dieses Abschnittes näher betrachten wollen, nachdem wir uns zuvor einen Begriff zu machen gesucht haben, worinnen die wesentlichen Kennzeichen eines solchen bestimmten Zeitraums, den man einen Tact nennet, bestehen.

§. 50.

Wenn die Theoristen die innere Verschiedenheit der Theile des Tactes zeigen wollen, pflegen sie zu sagen: Die Erfahrung lehre uns, daß, wenn zwey Töne von gleicher Dauer nach einander gesungen oder gespielt würden, dennoch einer derselben von dem Gehöre länger (das heißt eigentlich, mit mehr Nachdruck) vernommen würde, und daß daher einer derselben mehr innern Werth äussere als der andere. Enthalte der erste dieser beyden Töne diesen innern Werth, so mangele er dem zweyten, und enthalte ihn im Gegentheil der zweyte, so mangele er dem ersten. Diese innere Länge der Töne, fährt man fort, läßt sich unter den Theilen des Tactes nicht verwechseln, ohne unser Gefühl zu beleidigen; denn wenn man z. B. folgenden Saz



bey welchem der erste, dritte, fünfte und siebente Ton diese innere Länge enthält, dergestalt singen wollte, daß sie auf den zweyten, vierten und sechsten Ton fiel, z. B.



so empört sich darwider unser Gefühl, u. s. w.

Die Sache hat ihre Richtigkeit. Allein es ist hier schon von Tönen die Rede, deren innere Länge bestimmt, und zwar bey dem gegebenen Exempel auf doppelte Art bestimmt ist; einmal durch die Eintheilung der Töne in den Tact, und zweytens durch die Sylbengröße der damit verbundenen Worte.

Es fragt sich aber hierbey, woher entsteht bey der Folge zweyer oder mehrerer Töne diese sich äussernde innere Länge? Und entspricht die innere Länge oder Kürze der Töne des angeführten Beyspiels, nemlich $\overset{-}{c}\ \overset{v}{c} \mid \overset{-}{h}\ \overset{v}{c} \mid$ u. s. w. der Natur der Töne eben so, wie die innere Länge oder Kür-

– ∪ – ∪

ze der Sylben in den Worten, meinen Jesum, u. s. w. der Natur des Sprachgebrauchs dieser Worte entspricht? Das heißt, läßt sich die angezeigte Folge der Töne c c h c ohne Rücksicht auf schon bestimmte Tacteintheilung derselben, eben so

∪ – ∪ –

wenig folgender Gestalt brauchen c c h c, als unschicklich es seyn würde, die beyden Wörter, meinen Jesum, ohne Rücksicht auf Metrum,

∪ –

in folgender Sylbengröße auszusprechen, meinen

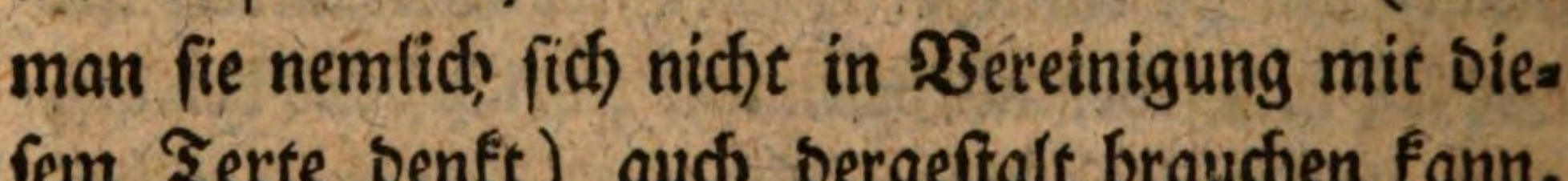
∪ –

Jesum?

Ich habe nicht nöthig die zweyte dieser Fragen umständlich zu beantworten, denn man sieht von selbst ein, daß zwischen diesen beyden Gegenständen ein wesentlicher Unterschied vorhanden ist. Der Sprachgebrauch bestimmt (wenigstens bey den zwey- und mehrsylbigen Wörtern) das innere Verhältniß der Sylben, daher läßt sich dieses Verhältniß auch alsdenn nicht abändern, wenn sie in ein gewisses Metrum eingekleidet werden, ohne den Sprachgebrauch und mit diesem zugleich unser Gefühl zu beleidigen. Ganz anders aber verhält es sich mit den Tönen; denn in der Natur der Töne selbst ist noch nichts vorhanden, welches diesem oder jenem derselben, so lange sie noch nicht

in Tacte eingekleidet sind, einen innern Vorzug gäbe. Diesen innern Vorzug erhalten einige Töne vor den andern erst alsdenn, wenn sie in ein gewisses Verhältniß des Tactes gebracht werden. Mithin ist die innere Länge und Kürze der Sylben nicht durchgehends willkührlich, sondern sie hängt bey allen, mehr als einsylbigen Wörtern von dem einmal angenommenen Sprachgebrauche ab; die innere Länge und Kürze der Töne hingegen ist an sich selbst ganz willkührlich, weil sie Länge und Kürze nur erst alsdenn äussern, je nachdem sie bey ihrer Verbindung in eine gewisse Tactart diese oder jene Stelle des Tactes einnehmen.

Dieses ist die Ursache, warum man die Wörter meinen Jesum niemals als zwey Jamben brauchen kann, da man hingegen die Tonfolge der mit diesen Trochäen verbundenen Melodie (wenn man sie nemlich sich nicht in Vereinigung mit diesem Texte denkt) auch dergestalt brauchen kann, daß die erste, dritte und fünfte Note innerlich kurz, hingegen die zweyte, vierte und sechste innerlich lang werden; z. B.



So einleuchtend dieser Unterschied durch die Natur der verschiedenen Gegenstände ist, so lehrt mich

mich dennoch die Erfahrung, daß man ihn nicht unbemerkt lassen dürfe, wenn man dem Anfänger die innere Größe der Töne durch Beyhülfe der Sylbengröße der Worte zu erklären sucht; denn ich habe mehrmals bemerkt, daß sich angehende Tonsetzer von dieser innern Beschaffenheit der Töne, durch die Vergleichung ihres innern Verhältnisses mit der Sylbengröße der Wörter verleitet, einen ganz falschen Begriff machten. Dieses ist zugleich die Ursache, warum ich hier ein wenig weiter ausholen, und die erste der vorhin aufgeworfenen Fragen zu beantworten suchen will.

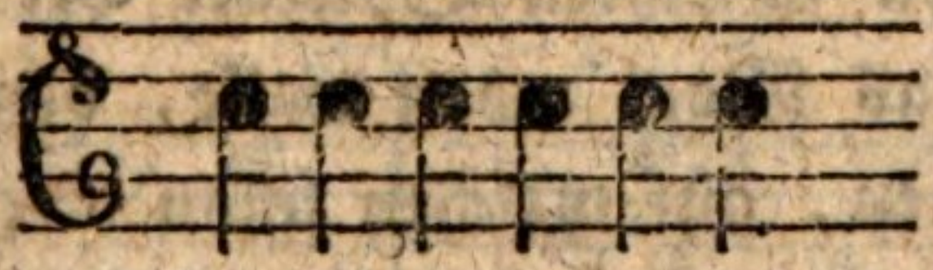
Woher entsteht also eine innerliche Länge oder Kürze der Töne, und mit dieser der erste Wink zur Tactabtheilung?

Wenn der Tonkünstler eine gewisse Anzahl Töne von gleicher Dauer, das ist, wenn er eine gewisse Anzahl Noten von gleicher Gattung in einer gleichen Bewegung hörbar machen will, so ist er gezwungen einigen dieser Töne einen gewissen Nachdruck, ein gewisses Gewicht zu geben, durch welches sie unter einander ein gewisses Verhältniß bekommen. Ich sage der Tonkünstler sey gezwungen dieses zu thun, denn er ist nicht im Stande eine solche Anzahl Noten von gleicher Gattung zu singen oder zu spielen, ohne sie in ein gewisses Verhältniß zu bringen. Die erste Ursache warum er

dieses auch mit Vorsaz nicht bewerkstelligen kann, scheint mir nicht sowohl in dem, schon an Tactbewegung gewöhnten Gefühle des Tonkünstlers, sondern hauptsächlich in der Natur unserer Sinnen und unserer Vorstellungskraft enthalten zu seyn. Man kann sich einigermaßen hiervon vermittelst der Würkung mehrerer Gegenstände von gleicher Art und Gattung auf das Gesicht überzeugen. Man betrachte eine Anzahl Gegenstände einerley Art und Gattung, z. B. eine Schnur angereihe-ter Perlen von gleicher Farbe und Größe, oder eine gewisse Anzahl Billiardkugeln die einander an mehr als einem Orte berühren; will man diese Gegenstände nicht gedankenlos ansehen, sondern sie z. B. zählen, so ist man dieses zu thun nicht eher im Stande, bis man sich in den Gedanken gewisse Ruhepuncte vorstellt, durch welche man eine gewisse Anzahl derselben von den andern scheidet. Dieses einzige Beyspiel kann hinreichend seyn uns zu überzeugen, daß, wenn mehrere Gegenstände einerley Art und Gattung dergestalt auf einen unserer Sinne würken, daß unsere Vorstellung bey der Art ihrer Vereinigung keine Ruhepuncte gewinnen kann, sie von einander zu unterscheiden, wir alsdenn genöthigt sind, uns selbst solche Ruhepuncte der Vorstellung hinzu zu denken, durch welche wir sie zu unterscheiden und zu betrachten vermögend sind.

Sollte nun dieses nicht auch der nemliche Fall seyn, wenn mehrere Töne von gleicher Dauer hörbar gemacht werden sollen? Ich überlasse es jedem Leser selbst zu entscheiden, ob er dieses Unvermögen des Tonkünstlers, eine solche Reihe Töne von gleicher Dauer nicht ohne dergleichen Ruhepuncte der Vorstellung vortragen zu können, mehr der Natur unserer Sinnen und unserer Vorstellungskraft, oder mehr dem zur Natur gewordenen Tactgefühle zuschreiben will. Ich begnüge mich blos dasjenige angezeigt zu haben, was einige Beziehung auf diesen Gegenstand haben kann.

Anjezt will ich durch ein Beyspiel zeigen, daß der Musikus in dem angezeigten Falle nothwendig solche Ruhepuncte der Vorstellung suchen muß, wenn er eine Reihe Töne von gleicher Dauer spielen will, deren inneres Verhältniß noch nicht durch die Einkleidung derselben in eine gewisse Tactart bestimmt ist. Sobald man z. B. folgende sechs Viertelnoten

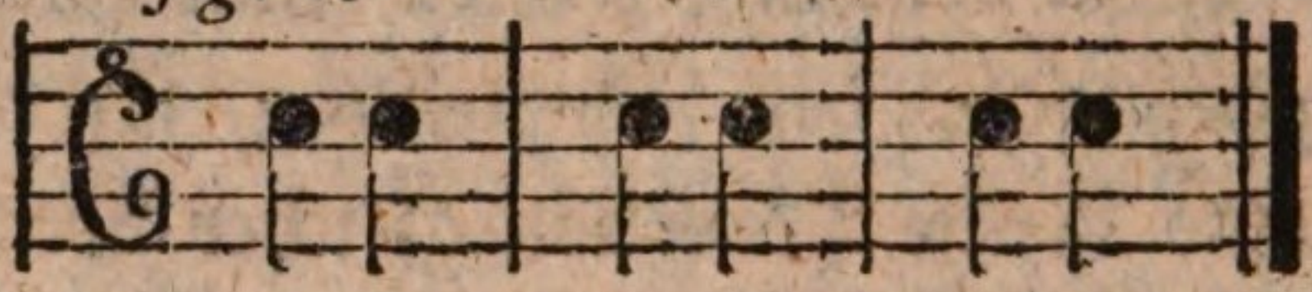


in Absicht auf Vortrag betrachtet, das ist, wenn man sie singen oder spielen will, sobald ist man auch gezwungen, sich unter denselben gewisse Ruhepuncte der Vorstellung zu denken, und also diesen oder jenen Ton als einen solchen Ruhepunct zu

bezeichnen, das heißt, ihm auch ein gewisses Gewicht oder einen gewissen Nachdruck *) bey dem Vortrage zu geben, welcher den übrigen Tönen mangelt, die nicht solche Ruhepuncte der Vorstellung ausmachen. Durch diesen Nachdruck bekommen diese Töne ein gewisses Verhältniß, welches den ersten Wink zum Daseyn des Tactes enthält.

Faßt die Vorstellung desjenigen, der diese sechs Töne singen oder spielen will, zu der ersten dieser Noten nur die zweyte, so daß ein Ruhepunct der Vorstellung auf die dritte Note zu stehen kommt, so wird er sie so vortragen, wie sie in Tacte abgetheilt folgender Gestalt aussehen:

fig. 1.

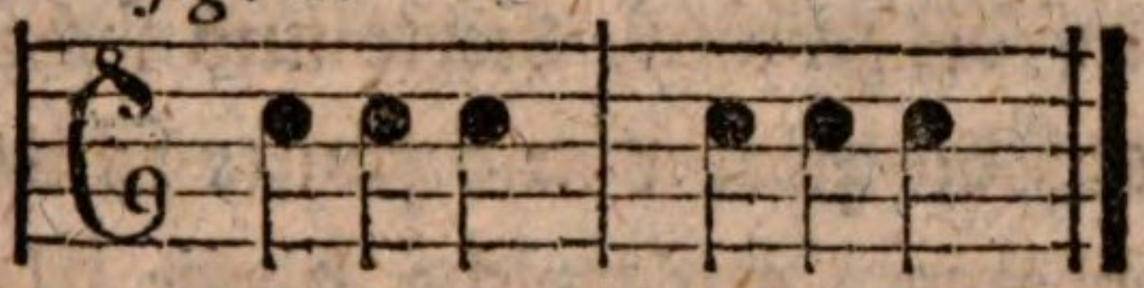


Faßt

*) Man verstehe hier diesen Ausdruck Gewicht oder Nachdruck nicht unrecht, und glaube, daß ich derjenigen schlechten Spielart der Bogeninstrumente das Wort reden wolle, bey welcher man den Tönen, auf welchen schon von selbst vermöge der Tacteintheilung dieser Nachdruck vorhanden ist, einen so starken Nachdruck mit dem Bogen giebt, und die andern, denen dieser innere Nachdruck mangelt, so leichte mit dem Bogen abfertigt, daß die daraus entstehende Spielart dem Gange eines Hinkenden gleich wird.

Faßt aber die Vorstellung zu der ersten dieser Noten noch zwey andere, so daß der Ruhepunct der Vorstellung und der dadurch sich äussernde Nachdruck erst wieder auf die vierte Note fällt, dann wird sein Vortrag dieser Noten in folgender Tactabtheilung erscheinen:

fig. 2.



Sieht aber die Vorstellung nicht sowohl auf die erste derselben, die auf einer Seite blos steht, das ist, keine ihres gleichen vor sich hat, und also von selbst leichter übersehen werden kann als die übrigen, sondern sieht sie auf die zweyte Note, so faßt sie mit dieser zweyten Note entweder nur die dritte, oder auch zugleich die vierte Note mit; im ersten Falle wird der Vortrag dieser Noten in der Tactabtheilung wie bey fig. 3., im zweyten Falle aber wie bey fig. 4. beschaffen seyn.

fig. 3.

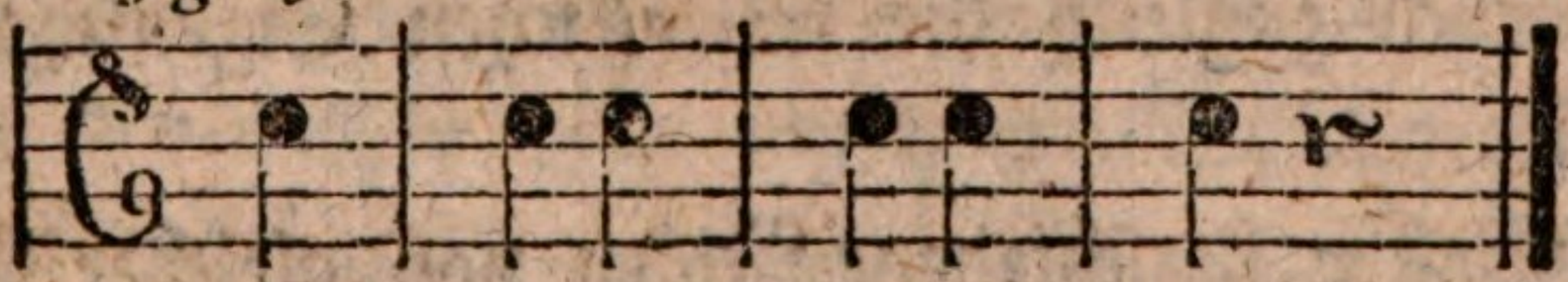
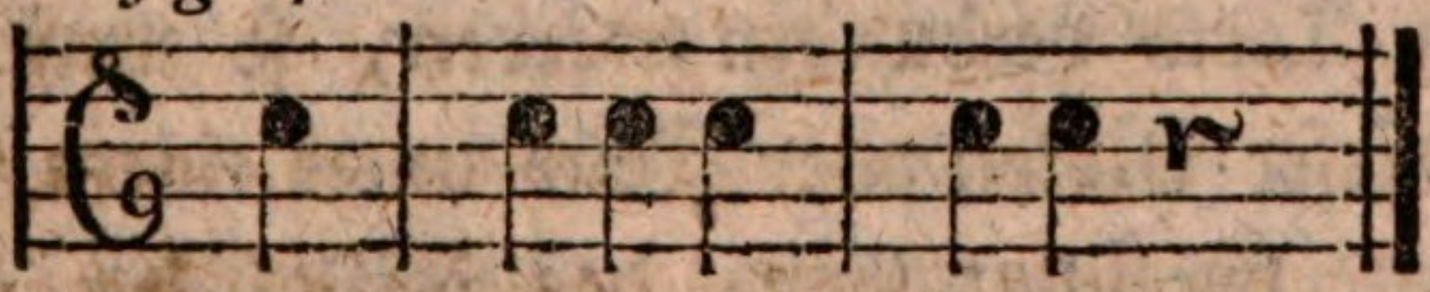


fig. 4.



Bey den so eben angezeigten vier verschiedenen Vortragsarten dieser sechs Töne von gleicher Dauer fällt also der Ruhepunct der Vorstellung und zugleich das Gewicht oder der Nachdruck, durch welchen er in dem Vortrage dieser Töne kenntlich wird, bey fig. 1. auf die erste, dritte und fünfte, bey fig. 2. auf die erste und vierte, bey fig. 3. auf die zweyte, vierte und sechste, und bey fig. 4. auf die zweyte und fünfte Note. Diejenigen Noten nun, auf welche dieser Nachdruck, dieses Gewicht der Abtheilung fällt, nennet man die innerlich, oder die ihrem innern Verhältnisse nach langen, oder auch die accentuirten Noten; jene aber, die mit diesen unter einem Gesichtspuncte vereinigt sind, und bey denen dieser Nachdruck nicht nöthig ist, werden die innerlich kurzen, oder die unaccentuirten Noten genennet.

§. 51.

Der Inhalt des vorhergehenden §phs zeigt uns nun nicht allein die Ursache des Daseyns, sondern auch zugleich die wesentlichen Eigenschaften des Tactes.

Sollen verschiedene Noten von gleicher Gattung, oder verschiedene Töne von gleicher Dauer zu einem Tacte verbunden werden, so muß die Anzahl dieser Noten oder Töne unter einem Gesichtspuncte vereinigt seyn, das heißt, der erste

dieser

dieser Töne muß den Ruhepunct der Vorstellung, oder den Abtheilungspunct derselben enthalten; und weil dieser Ton als Abtheilungston einen gewissen Nachdruck in der Vorstellung enthält, welcher in den Vortrag übergehet; so ist daher dieser erste Ton des Tactes oder die erste Note innerlich lang. Diese innerlich lange Note macht also den ersten wesentlichen Theil eines Tactes aus. Die zweyte Note, oder (wenn die Vorstellung noch eine dritte damit vereinigt) die zweyte und dritte sind unter dem Abtheilungspuncte der ersten begriffen, das ist, mit der ersten unter einem Gesichtspuncte vereinigt, und weil auf diese kein Abtheilungspunct fällt, und dieser sich also auch nicht im Vortrage dieser Noten äussern kann, so sind sie innerlich kurz, das heißt, es mangelt ihnen derjenige Nachdruck, welcher jene bezeichnet; und dieser innerlich kurze Ton, (oder, wenn die Vorstellung noch einen dritten damit vereinigt hat, alle beyde innerlich kurze Töne zusammen) machen den zweyten wesentlichen Theil des Tactes aus. Jener innerlich lange Ton oder Theil des Tactes, der aus den vorhin schon angezeigten Ursachen den Anfang des Tactes ausmacht, wird der Gewohnheit zu Folge der gute Tacttheil, oder auch, weil man bey der Tactgebung gewohnt ist, diesen Theil mit dem Niederschlage der Hand zu bezeichnen, der Niederschlag, auf griechisch Thesis genennet,

net, so wie im Gegentheil der innerlich kurze Theil des Tactes der schlechte Tacttheil, oder der Aufschlag, auf griechisch Arsis genennet wird.

Anmerkung.

Von den Unterabtheilungen dieser Tacttheile, oder von der Zergliederung derselben in Notengattungen von weniger äusserlichem Werthe, und von der innern Länge und Kürze dieser zergliederten Theile, will ich in der Folge handeln. Wollte man aber anjezt schon einwenden und sagen, die Vorstellung könne ja auch wohl mehr als zwey oder drey Töne unter einen Gesichtspunct vereinigen, so ist dieses ganz und gar nicht zu leugnen. Man wird aber in der Folge sehen, daß diese Vereinigung mehrerer Töne von gleicher Dauer unter einen Gesichtspunct, in der Natur des Tactes ganz und gar nichts ändert. Denn wenn man z. B. annehmen wollte, daß die Vorstellung gar wohl mit demjenigen Tone, welchen sie sich als Abtheilungspunct vorstellt, noch drey andere unter eben den Gesichtspunct bringen könne, so bekäme der erste dieser vier Töne das Gewicht, und die andern drey erschienen in einem innerlich kürzern Verhältnisse, nemlich

– v v v

so, c c c c. Allein diese vier Töne bekom-

kommen in der Natur des Tactes folgendes

$$= v - v$$

Verhältniß, c c c c, und die beyden lezten enthalten eine Wiederholung des innern Verhältnisses der beyden ersten. Bey der Untersuchung der innern Beschaffenheit der Tactglieder wird dieses deutlicher werden.

§. 52.

Bey der Betrachtung einer gewissen Anzahl Gegenstände von gleicher Art und Gattung, die noch keine Abtheilungspuncte enthalten, ist es ganz und gar nicht nöthig, daß die Vorstellung jederzeit ihren Ruhepunct auf einen solchen Gegenstand legen müsse, daß die Anzahl dieser Gegenstände, welche sie unter verschiedenen Gesichtspuncten vereinigt, sich allemal gleich sey! Nein, sie kann mit dem Gegenstande, auf welchen der erste ihrer Ruhepuncte fällt, zwey andere dieser Gegenstände, und mit demjenigen Gegenstande, auf welchen der zweyte Ruhepunct fällt, nur noch einen einzigen unter einen Gesichtspunct bringen, weil in der Vorstellung keine besondere Ursache vorhanden ist, diese Ruhepuncte in Ansehung der Anzahl der Gegenstände gleichzählig zu machen.

Ganz anders aber verhält es sich in der Tonkunst mit der Abtheilung der Noten von gleicher Gattung. Hier äussert sich unter Noten von gleicher

cher Gattung noch eine besondere Eigenschaft, nemlich die Gleichheit ihrer Bewegung. Weil nun mit der ersten Anzahl Noten von gleicher Gattung, die man unter einem Gesichtspuncte vereinigt, zugleich eine bestimmte Bewegung dieser Notengattung angenommen werden muß, wenn sie hörbar gemacht werden sollen, so bestimmt die Anzahl und Bewegung derjenigen Noten von gleicher Gattung, die man in dem ersten Gesichtspuncte, das ist, in dem ersten Tacte vereinigt, die Anzahl und Bewegung derselben in allen nachfolgenden Tacten. Und die gleiche Anzahl und Bewegung derselben entspricht vollkommen der nöthigen Einheit, welche die Theile des Ganzen bezeichnen muß.

§. 53.

Werden nun bey der Eintheilung einer gewissen Notengattung in den Tact, solche Noten zusammen zu einem Tacte verbunden, die eine innere Verschiedenheit ihres Verhältnisses haben, und also die beyden Haupttheile eines Tactes ausmachen können, so ist die Zahl dieser zusammen verbundenen Noten entweder gerade, oder ungerade. Daher entstehet die erste Hauptabtheilung der Tactarten in gerade und ungerade Tactarten.

Eine andere Eintheilung der Tactarten hat ihren Ursprung darinnen, daß man zuweilen gewohnt ist, zwey Tacte in der äusserlichen Gestalt eines einzi-

einzigen, vermittelst Auslassung eines Tactstriches vorzustellen, und dieser Gewohnheit zu Folge theilen sich die Tactarten in einfache und in zusammen gesezte Tactarten. Weil nun dieses sowohl bey der geraden, als auch bey der ungeraden Tactart geschieht, so theilen sie sich daher in einfache gerade, und in einfache ungerade, desgleichen auch in zusammen gesezte gerade und in zusammen gesezte ungerade Tactarten.

Wenn bey der Zergliederung der Hauptheile des Tactes diese Haupttheile in ungleiche Theile getheilt werden, so bekömmt das Verhältniß der Notengattungen eine solche Beschaffenheit, daß die zergliederten Noten nicht eher gehörig vorgestellt werden können, bis die Hauptnoten des Tactes einen Verlängerungspunct erhalten. Durch diesen Punct werden sie gleichsam mit etwas Zufälligem vermischt, daher nennet man diejenigen Tactarten bey welchen dieses geschehen muß, die vermischten Tactarten; und weil diese Vermischung sowohl bey den geraden und ungeraden, als auch bey den einfachen und zusammen gesezten Tactarten statt findet, so giebt es daher auch so viel besondere Arten und Gattungen des vermischten Tactes.

Der Verfolg dieses Abschnittes theilt sich daher in drey Kapitel; in dem ersten müssen wir die ein-

einfachen oder ursprünglichen, in dem zweyten die vermischten, und in dem dritten die zusammen gesezten Tactarten kennen lernen.

Erstes Kapitel.

Von den einfachen Tactarten.

§. 54.

Zu einem Tacte gehören zwey ihrem innern Verhältniß nach verschiedene Theile. Gesezt aber man wollte diese zwey innerlich verschiedenen Theile des Tactes, z. B. die beyden Zweytel eines Zweyzweyteltactes in zwey Tacten erscheinen lassen, so enthielt nicht jeder Tact eben die Beschaffenheit wie der andere. In Ansehung ihres äusserlichen Verhältnisses wären sie einander zwar gleich, aber nicht in Ansehung ihres innern Verhältnisses. Weil nun dieses Verfahren noch überdies aus Ursachen, die wir erst in der Folge einsehen werden, unschicklich seyn würde, und zugleich der angezeigten Entstehungsart und Natur des Tactes widerspricht, so sieht man von selbst ein, daß alle Tactarten, in welchen nur ein Hauptttheil des Tactes enthalten ist, als z. B. der Einzweyteltact, der Einviertelact u. s. w. von den in der Tonkunst brauchbaren einfachen Tactarten ausgeschlossen werden muß.

Wir

Wir haben es daher nur mit zweyerley Arten des einfachen Tactes zu thun, nemlich 1) mit derjenigen, die aus zwey Noten von einer Gattung bestehet, und die einfache gerade Tactart genennet wird, und 2) mit der einfachen ungeraden Tactart, die aus drey Noten von gleicher Gattung entsteht.

Erster Absatz.

Von der einfachen geraden Tactart.

§. 55.

Aus zwey Noten von einerley Gattung, deren erste innerlich lang und die zweyte innerlich kurz ist, das heißt, deren erste den Nachdruck der Abtheilung bekömmt, welcher der zweyten mangelt, wird also die einfache gerade Tactart zusammen gesezt.

Anmerkung.

Wenn der Anfang mit dieser Tactart dergestalt gemacht wird, daß der erste Nachdruck, oder der innere Werth auf die zweyte Note fällt, das heißt in der Sprache der Kunst, wenn die Melodie im Aufschlage anfängt, so verändert dieses nichts in der Natur des Tactes, weil dabey jederzeit der erste Theil desselben innerlich lang, und der zweyte Theil innerlich kurz bleibt.

So lange man blos die Natur der Sache betrachtet, so lange ist es gleichviel, welcher Gattung der Noten man sich zu der einfachen geraden Tactart bedient; weil aber auch hierbey auf zufällige Umstände Absicht genommen werden muß, z. B. auf die Zergliederung der Haupttheile des Tactes in Theile von geringerem äusserlichem Werthe, auf die Bequemlichkeit des Ausführers u. s. w., so haben aus diesem Grunde nicht alle Notengattungen das Recht erhalten, Haupttheile des Tactes abgeben zu können. Wollte man z. B. aus zwey Achtelnoten einen Zweyachteltact bilden, so wäre dieses zwar nicht wider die Natur des Tactes selbst, denn zwey Achtel haben unter sich eben das innere und äussere Verhältniß, welches zwey Viertel oder zwey Zweytel haben. Weil man aber, im Falle die Achtel als Tacttheile erschienen, genöthigt seyn würde, sich der Zweyunddreißig- und der Vierundsechzigtheile, und bey Adagiosätzen wohl gar der Hundertachtundzwanzigtheile zu bedienen, um die geschwindesten Töne der Melodie zu bezeichnen, und also ohne Noth das Auge des Ausführers mit zu viel an die Noten gehängten Abtheilungsstrichen zu überhäufen, so hat man mit Recht einen solchen Zweyachteltact als überflüßig und zugleich als unbrauchbar angesehen, weil alles, was in diesen Tact eingekleidet werden könnte, mit weit mehr Bequemlichkeit in den Zweyzweytel- oder Zweyvierteltact eingekleidet werden kann. Schon

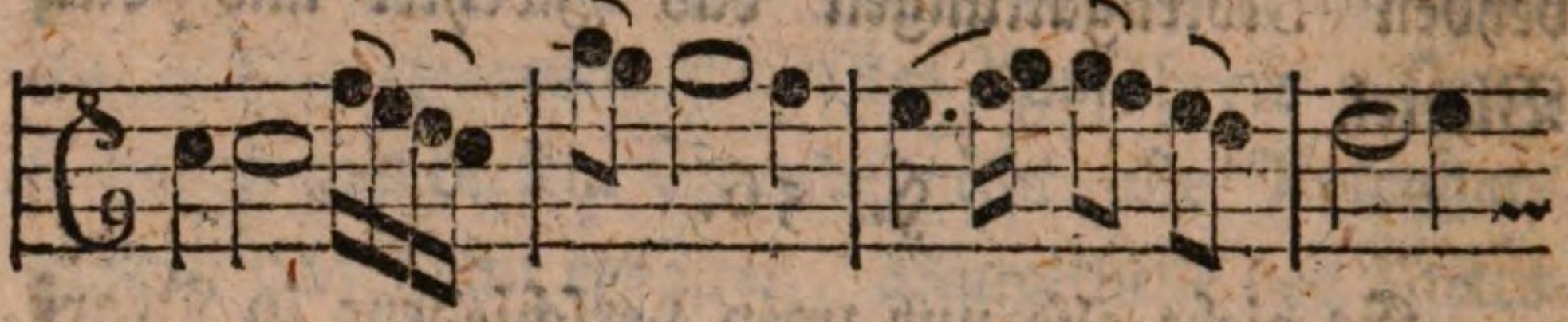
Schon hieraus siehet man, daß der Gebrauch eines Zweyſechzehentheiltactes ganz unſinnig ſeyn würde. Daher muß man zu den beyden Haupttheilen des Tactes eine ſolche Notengattung wählen, bey welcher dieſe angezeigte Unbequemlichkeit wegfällt; und von dieſer Beſchaffenheit ſind die beyden Notengattungen das Zweytel und das Viertel.

§. 56.

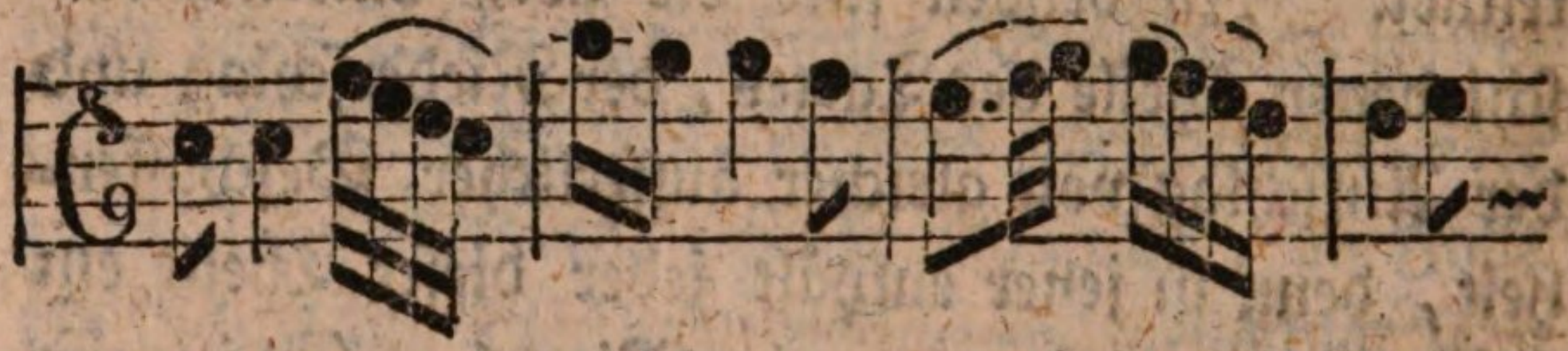
Es giebt alſo nur zwey verſchiedene in Praxi brauchbare Gattungen der einfachen geraden Tactart, nemlich den Zweyzweytel- und den Zweyviertelтact. In beyden ſind die zwey innerlich verſchiedenen Theile des Tactes, der Niederſchlag und der Aufſchlag von gleicher äuſſerlicher Beſchaffenheit, denn in jener enthält jeder dieſer Theile ein Zweytel, in dieſer aber ein Viertel. Es iſt alſo unter dieſen beyden Gattungen der einfachen geraden Tactart kein anderer Unterſchied als der, welchen ſie durch die verſchiedenen Notengattungen erhalten, aus welchen ſie zuſammen geſezt ſind.

Dieſer Unterſchied ſollte nun aber auch der Natur der Sache gemäs benuzt, und ein Saz von langſamer Bewegung in den Zweyzweyteltact, ein Saz aber von geſchwinder Bewegung in den Zweyvierteltact geſezt werden, damit Töne von langſamer Bewegung auch mit einer ihrer Bewe-

gung entsprechenden Notengattung bezeichnet, und also das Zeichen und die zu bezeichnende Sache in ein engeres Verhältniß gebracht würden. Wäre dieses als Regel angenommen, so müßte alsdenn nothwendig folgender Saz, wenn er in den Zweyzweyteltact eingekleidet wäre, z. E.



jederzeit in einer langsamen Bewegung, in folgender Einkleidung in den Zweyvierteltact hingegen



jederzeit in einer geschwindern Bewegung vorgetragen werden; und alsdenn würde die gebrauchte Notengattung, obschon nicht auf das genaueste, dennoch einigermaßen die Bewegung des Satzes bestimmen, und um desto bestimmter würden alsdenn die Ausdrücke seyn, die man, um die Bewegung zu bezeichnen, jedem Satze beyzufügen gewohnt ist.

Allein man folgt in diesem Stücke dem Winke nicht, den uns die Natur der Sache giebt; geschieht es ja zuweilen, so ist es mehr Zufall als Vor-

Vorsaz, weil der Gebrauch dieser beyden Tactgattungen in Absicht auf die Geschwindigkeit der Bewegung als ganz willkührlich angenommen ist. Im Gegentheil verfährt man in den mehresten Fällen ganz umgekehrt, und braucht zu Sätzen von langsamer Bewegung den Zweyvierteltact, und zu Sätzen, die in geschwinder Bewegung vorgetragen werden sollen, den Zweyzweyteltact, im Falle man sich der einfachen geraden Tactart bedient. Jenes läßt sich noch weniger entschuldigen als dieses, denn in dem lezten Falle kann man diesen Gebrauch noch damit rechtfertigen, daß man dabey nicht nöthig habe, zur Bezeichnung der geschwindesten Töne sich der allzuvielmal unterstrichenen Noten zu bedienen.

Es ist also dem angenommenen Gebrauche zu Folge einerley, ob man sich bey einem Satze von langsamer oder geschwinder Bewegung des Zweyzweytel- oder des Zweyvierteltactes bedient, weil das Innere des Tonstücks bey keiner dieser Tactgattungen etwas gewinnt oder verliert.

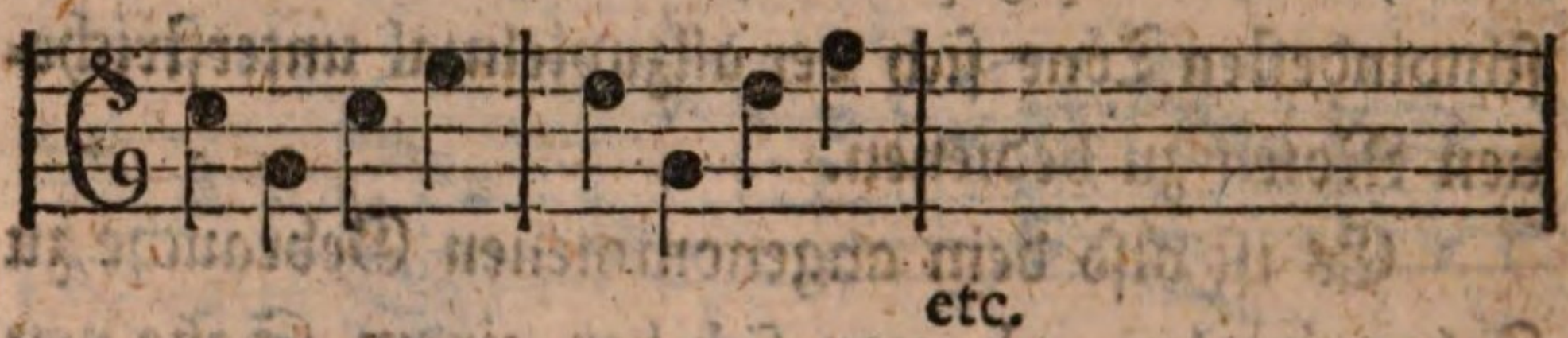
Anmerkung.

In Fugen und fugenartigen Compositionen, besonders in der Vocalmusik bedient man sich jederzeit mehr des Zweyzweytel- als des Zweyvierteltactes, und weil man zuweilen gewohnt ist, die Bewegung der Noten des

Zweyzweytel- oder Vierzweyteltactes mit dem Ausdrucke Alla capella oder Alla breve anzuzeigen, so pflegen viele diese beyden Tactarten den Allabrevetact zu nennen.

§. 57.

Ob man gleich bey dem Gebrauche der verschiedenen Tactarten vermittelst des Tactstrichs leicht entscheiden kann, wie viel Noten einer gewissen Gattung in jedem Tacte enthalten sind, so ist doch dadurch noch nicht bestimmt, welche Gattung dieser Noten die beyden Haupttheile des Tactes ausmachen; so ist es z. B. bey folgenden zwey Tacten



etc.

noch unbestimmt, ob die vier Viertel, welche jeder Tact enthält, Haupttheile eines aus zwey Zweyvierteltacten zusammen gesezten Viervierteltacts sind, oder ob sie nur zergliederte Theile der beyden Zweytel eines Zweyzweyteltacts ausmachen; daher muß die Notengattung, aus welchen die Tacttheile verbunden sind, gleich zu Anfange der Melodie angezeigt werden. Man bedient sich hierzu bey den mehresten Tactarten zweyer über einander gesezter Zahlen, von welchen die oberste die Anzahl, die unterste aber die Beschaffenheit der-

jenigen

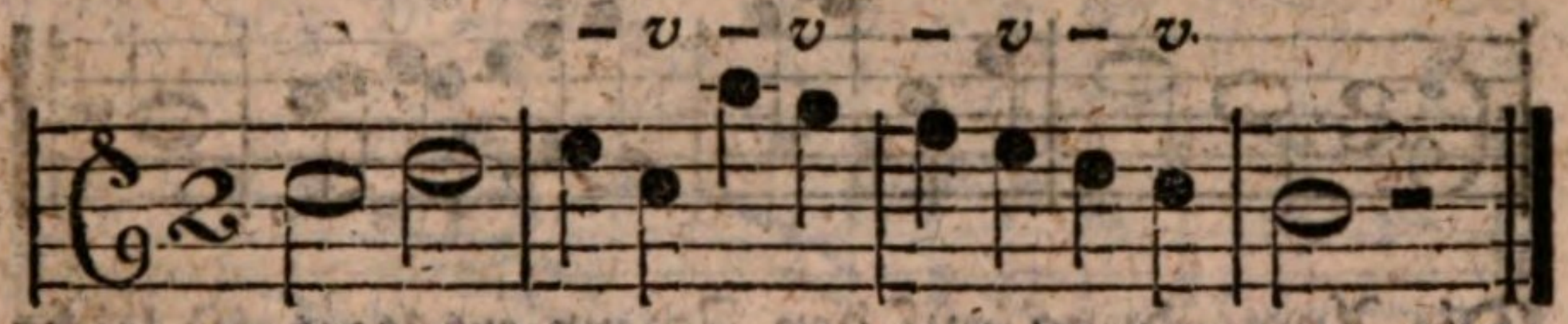
jenigen Notengattung anzeigt, welche zu einer Tactart verbunden worden sind. So bezeichnet man z. B. den zweyvierteltact mit $\frac{2}{4}$, und auf gleiche Weise sollte der Zweyzweyteltact mit $\frac{2}{2}$ bezeichnet werden; allein die Tonsetzer haben bey der Bezeichnung dieser Tactgattung eine Nachläßigkeit einreissen lassen, die ihren Stücken in Rücksicht der Bewegung, in welcher sie ausgeführt werden sollen, oft nachtheilig werden kann, wenn sie unter die Hände solcher Ausführer kommen, welche die einfachen Tactarten von den zusammen gesezten nicht vermittelst der Beschaffenheit der rythmischen Theile zu unterscheiden wissen; denn anstatt diese Tactgattung mit $\frac{2}{2}$ oder auch, wie es bisweilen wirklich geschieht, nur mit einer 2 zu bezeichnen, bedient man sich gewöhnlich eines lateinischen C. Weil man nun gewohnt ist, den aus zwey Zweyvierteltacten zusammen gesezten Viervierteltact ebenfalls mit einem C kennbar zu machen, so pflegt man, um diese beyde Tactarten zu unterscheiden, durch dasjenige C, welches den Zweyzweyteltact anzeigen soll, einen Strich zu machen, nemlich C. Allein viele Tonsetzer sind in Ansehung des Gebrauches dieses Striches nicht pünctlich genug, und gesezt auch sie wären es, so sind die mehresten Notisten zu unachtsam oder zu unwissend, als daß sie auf diesen Strich genau Acht

haben sollten; denn einige sehen ihn für eine Zierath an, und fügen ihn ohne Unterschied jedem C bey, andere aber betrachten ihn für eine unnöthige Zierde, und lassen ihn auch da aus, wo er stehen sollte. Daher wäre es am besten die Tonsetzer bedienten sich, um den Zweyzweyteltact zu bezeichnen, statt des durchstrichenen C jederzeit der zuweilen schon üblichen 2, alsdenn könnte diese Tactgattung nicht so leicht mit dem Viervierteltacte verwechselt werden.

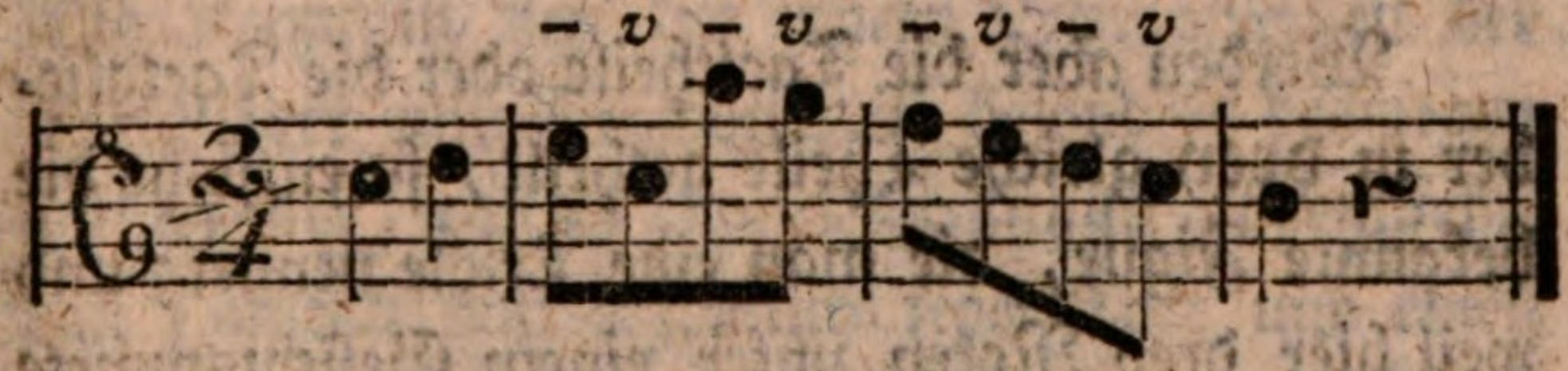
§. 58.

Wenn die Noten, welche die Haupttheile des Tactes ausmachen, in kleinere Theile zergliedert werden, so wird ein jeder solcher zu zergliedernde Theil als ein Ganzes angesehen, dessen zergliederte Theile unter einem Gesichtspuncte vereinigt sind; wenn z. B. in dem Zweyzweyteltacte ein Zweytel in zwey Viertel zergliedert wird, so haben diese beyden Viertel eben das Verhältniß in Ansehung der innern Länge und Kürze unter einander, welches die beyden Haupttheile des Tactes haben, das ist, auf das erste dieser beyden Viertel fällt der Theilungspunct, und dieses ist also innerlich lang, das zweyte hingegen ist innerlich kurz, weil es keinen Theilungspunct ausmacht, sondern nur mit dem ersten in einem und eben demselben Ge-

sichtspuncte vereinigt ist. Man nennet diese aus der ersten Theilung eines Tacttheiles entstehende Notengröße ein Tactglied. In dem Zweyzweyteltacte sind also die Viertel, und in dem Zweyvierteltacte die Achtel Tactglieder. Ich will, um dieses innere Verhältniß der Tactglieder unter sich, in dem folgenden Notenexempel deutlicher zu zeigen, mich derjenigen Zeichen über den Noten bedienen, vermittelst welcher man die Sylbengröße der Worte vorzustellen pflegt; z. E.



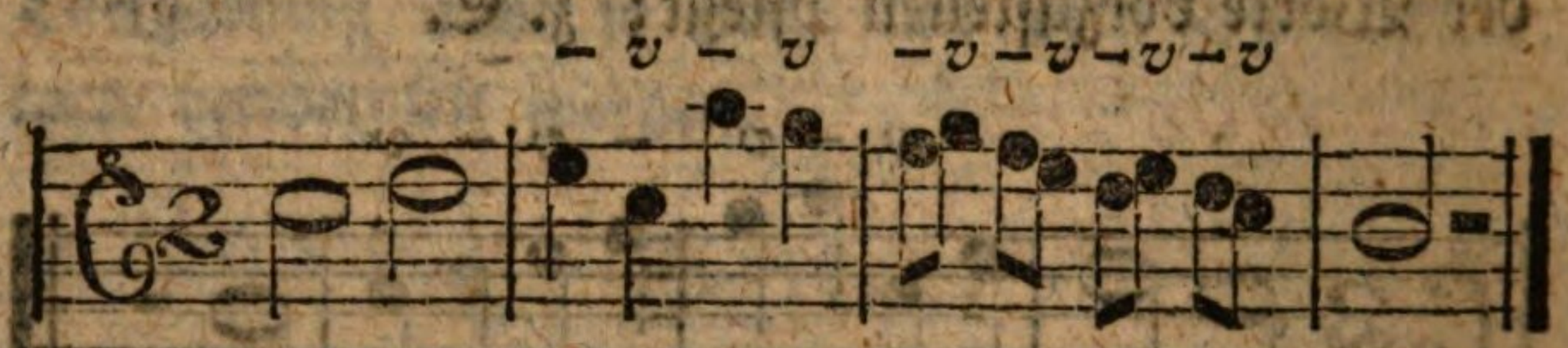
oder in den Zweyvierteltact eingekleidet:



Werden auch diese Tactglieder nochmals in kleinere Theile getheilet, so nennet man die daraus entstehenden Theile Tactnoten; von dieser Beschaffenheit sind in dem Zweyzweyteltacte die Achtel, in dem Zweyvierteltacte hingegen die Sechzehntheile.

Diese Tactarten haben unter sich eben wieder das Verhältniß, welches den Tactgliedern eigen

ist, das heißt, wenn ein Tactglied in zwey gleiche Theile getheilt wird, so ist der erste dieser Theile, oder die erste dadurch zum Vorschein gebrachte Tactnote innerlich lang, und die zweyte innerlich kurz. Vermischt man nun z. B. das vorhergehende Notenexempel mit Tactnoten, so wie es in dem folgenden Satze im dritten Tacte geschieht, so haben diese Tactnoten das zugleich darüber bemerkte innere Verhältniß unter einander, als



Die Anwendung auf den Zweyvierteltact ist leicht zu machen.

Werden aber die Tacttheile oder die Tactglieder in drey gleiche Theile getheilt, so entsteht die bekannte Figur, die man eine Triole nennet; und weil hier drey Noten unter einem Gesichtspuncte vereinigt sind, so ist die erste derselben jederzeit innerlich lang, die beyden lezten aber sind innerlich kurz. Von diesem innerlichen Verhältnisse sind bey fig. 1. die aus Tacttheilen zergliederten Triolen, bey fig. 2. hingegen die im dritten Tacte enthaltenen Triolen, die aus der Zergliederung der Tactglieder entstanden sind.

fig. 1. –vv –vv – v v – v v

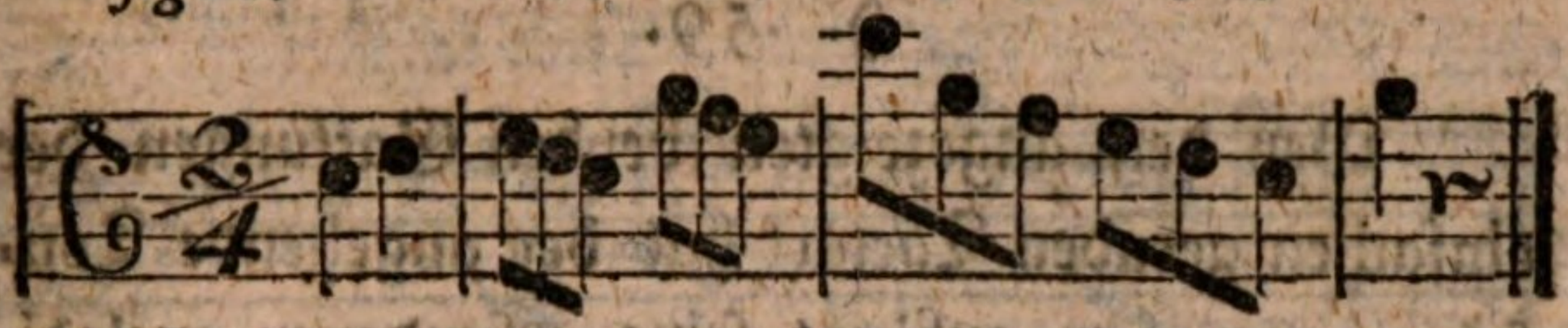
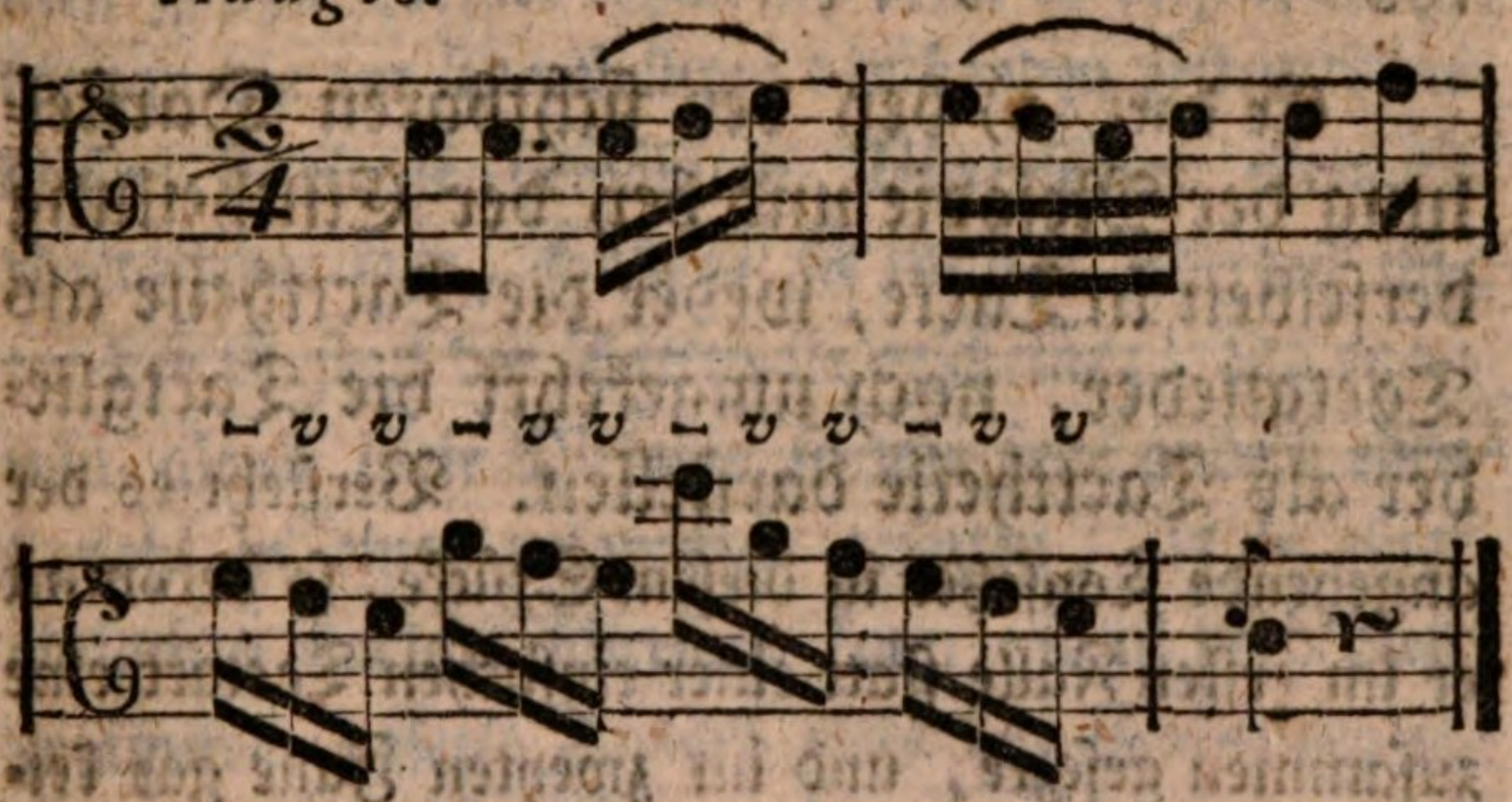


fig. 2.

Adagio.



– v v – v v – v v – v v

Die Kenntniß von der innern Beschaffenheit der Tactglieder und Tactnoten ist besonders deswegen nothwendig, weil es in der Vocalmusik oft geschieht, daß (anstatt daß eigentlich jeder Tact nur einen Fuß des Sylbenmaßes der Poesie enthalten sollte) zwey, oder wohl noch mehr Füße vermittelst dieser Zergliederung in einen Tact zu stehen kommen. Um nun in diesem Falle die Sylbengröße der Worte richtig zu behandeln, muß man sich die innere Größe der Tactglieder und Tactnoten auf das genaueste bekannt machen.

§. 59.

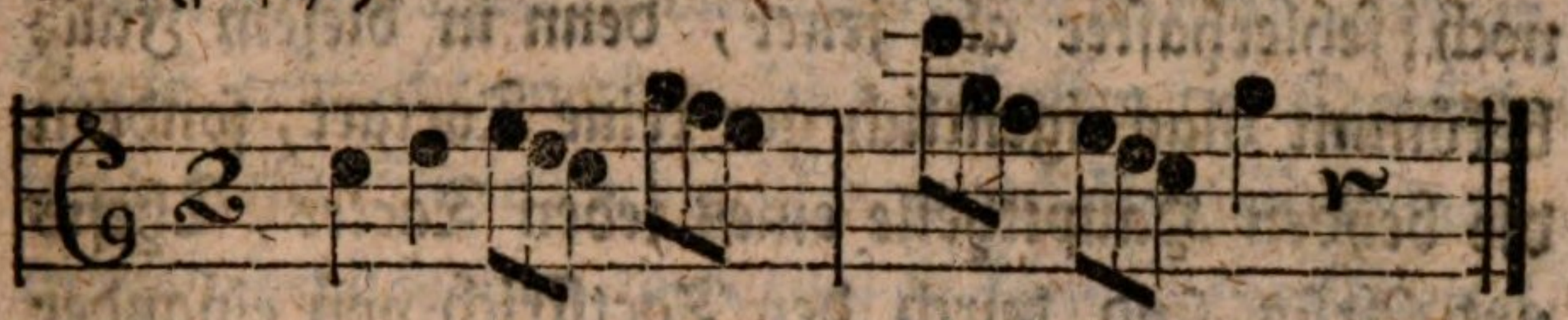
Bey den angezeigten beyden Gattungen der einfachen geraden Tactart hat der angehende Tonsetzer, wenn er anfängt seine erfundenen melodischen Theile in Tacten sichtbar vorzustellen, auf folgende Stücke zu sehen:

Er darf 1) bey der sichtbaren Darstellung der Melodie und bey der Eintheilung derselben in Tacte, weder die Tacttheile als Tactglieder, noch umgekehrt die Tactglieder als Tacttheile darstellen. Versieht es der angehende Tonsetzer in diesem Stücke, so bekommt er im ersten Falle statt einer einfachen Tactart eine zusammen gesezte, und im zweyten Falle gar keine wirkliche Tactart.

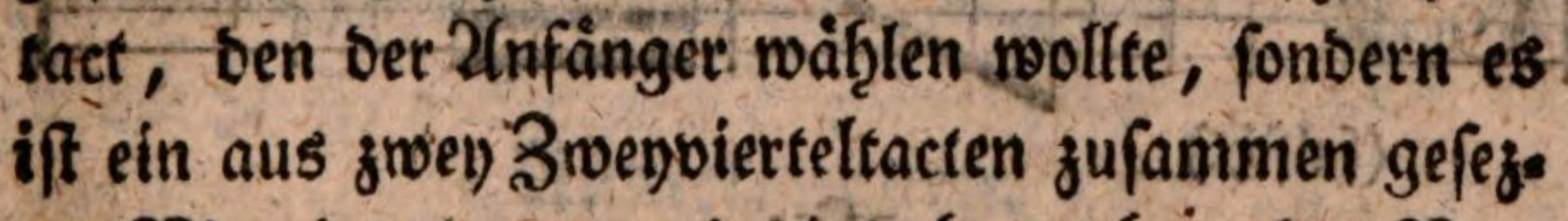
Untersucht er die Beschaffenheit der Melodie, die er in eine einfache Tactart einkleiden will, nicht genau, und sieht diejenigen Theile der Melodie, die eigentlich Tacttheile ausmachen müssen, nur vor Tactglieder an, so erhält er statt einer einfachen Tactart, die er wählen wollte, eine zusammen gesezte Tactart. Gesezt er wollte den Saz bey fig. 1. zu Ende des vorhergehenden Syhs in eine einfache Tactart, z. E. in den Zweyzweyteltact schreiben, und stellte sich dabey die beyden ersten Noten als Tactglieder vor, so würde er folgender Gestalt schreiben:

(falsch.)

(falsch.)



und da hätte er wider seinen Willen eine zusammen gesezte Tactart erhalten, denn in diesem Satze können die zur Darstellung der beyden ersten Töne dieser Melodie gewählten Viertelnoten niemals Tactglieder seyn, sondern sie müssen jederzeit unter der Gestalt der Tacttheile erscheinen. Ob man nun gleich diese Melodie so wie jede andere eben sowohl in einer zusammen gesezten, als in einer einfachen Tactart schreiben kann, so ist doch diese zusammen gesezte Tactart nicht der Zweyzweytelact, den der Anfänger wählen wollte, sondern es ist ein aus zwey Zweyvierteltacten zusammen gesezter Viervierteltact, und die dabey gebrauchte Vorzeichnung des Zweyzweyteltactes ist falsch; denn soll dieser Saz in dem Zweyzweyteltacte erscheinen, so muß er nothwendig folgender Gestalt aussehen:

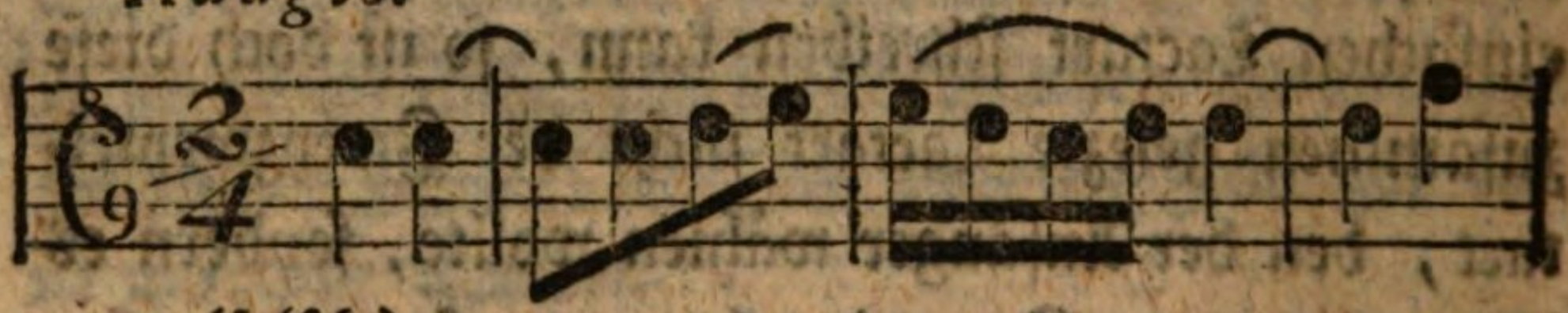


Der zweyte Abweg bey der in den Tact einzukleidenden Darstellung der Melodie, wenn man nemlich die Tactglieder als Tacttheile darstellt, ist

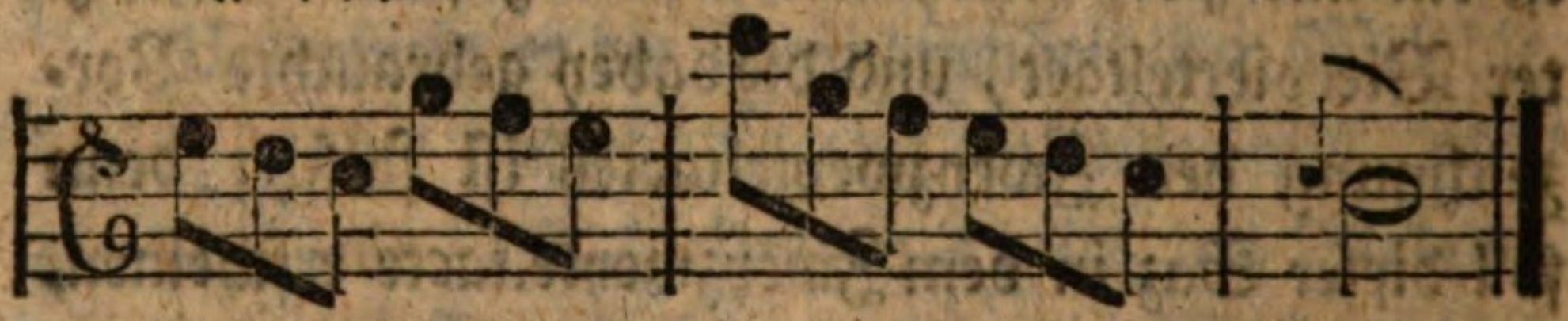
noch

noch fehlerhafter als jener, denn in diesem Falle bekömmt man eigentlich gar keine Tactart, sondern die beyden Haupttheile eines jeden Tactes, Thesis und Arsis sind durch den Tactstrich von einander getrennt, und erscheinen in der äusserlichen Gestalt zweyer Tacte. Gesezt der Anfänger wollte die Melodie des Notenexempels bey fig. 2. zu Ende des vorhergehenden Hphs in den Zweyvierteltact seßen, stellte sich aber dabey die Tactglieder als wirkliche Tacttheile vor, und schrieb folgender Gestalt:

Adagio.



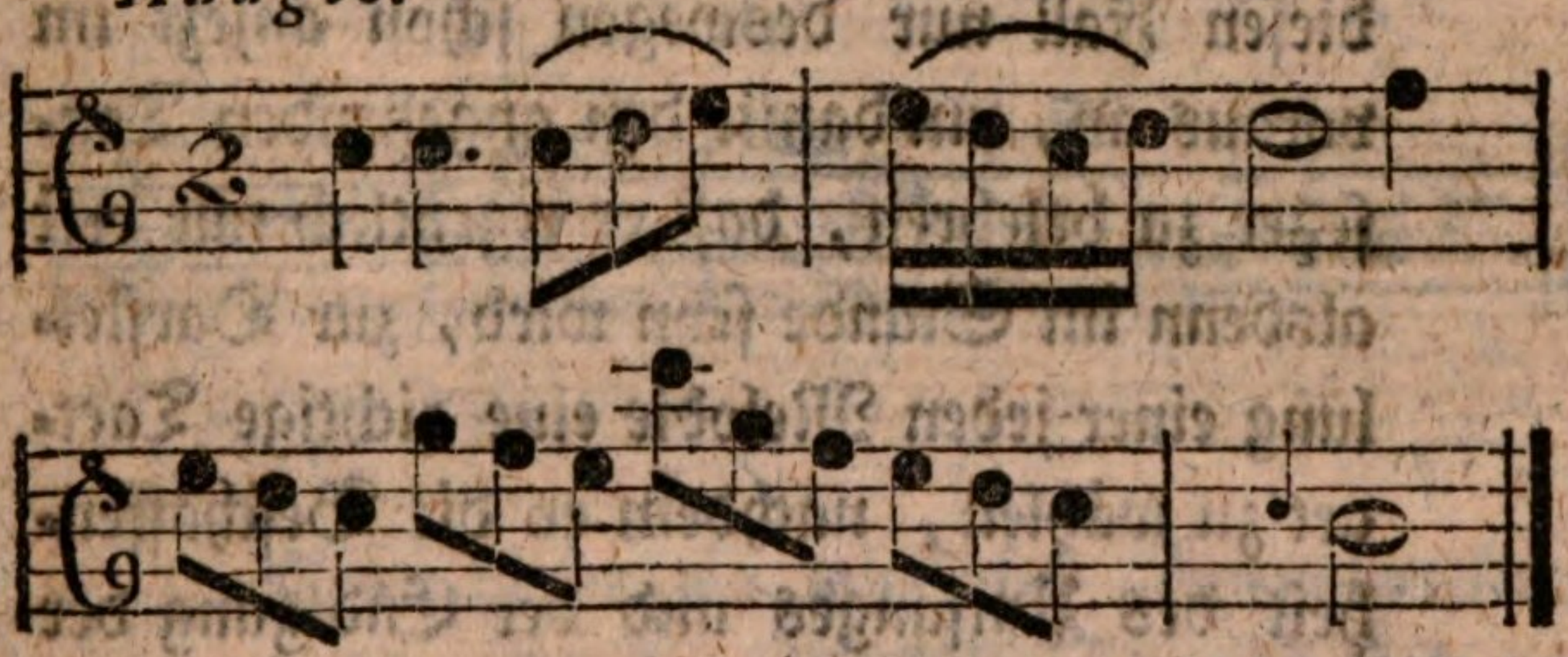
(falsch)



so wären die hier gemachten Tactabtheilungen nichts weniger als wirkliche Tacte eines Zweyvierteltactes, sondern der Saz stünde den gewählten Notengattungen zu Folge in dem Zweyzweyteltacte, bey welchem sich aber der Fehler äussert, daß die beyden Theile des Tactes, der Niederschlag und der Aufschlag vermittelst eines Tactstriches getrennt sind, und daß dasjenige, was in einem Tacte enthalten

halten seyn sollte, in die äusserliche Gestalt zweyer Tacte gebracht worden ist. Sollen zur Darstellung dieser Melodie die hier gewählten Notengattungen beybehalten werden; so können die Viertel nicht Tacttheile, sondern nur Tactglieder ausmachen, und der Saz muß in dem Zweyzweyteltacte erscheinen, nemlich so,

Adagio.



Anmerkungen.

Bey der so eben als falsch beschriebenen Tacteinkleidung dieses Satzes findet sich noch ein Fehler, den wir erst werden einsehen lernen, nachdem wir den Inhalt des folgenden Abschnittes werden durchgegangen haben. Er besteht beyläufig darinnen, daß dieser Saz, der als ein Saz auf unser Gefühl würkt, welcher sich am leichtesten von demselben in vier Tactraume theilen läßt, oder in der Sprache der Kunst, der ein Vierer ist, in der angezeigten falschen Schreibart als ein

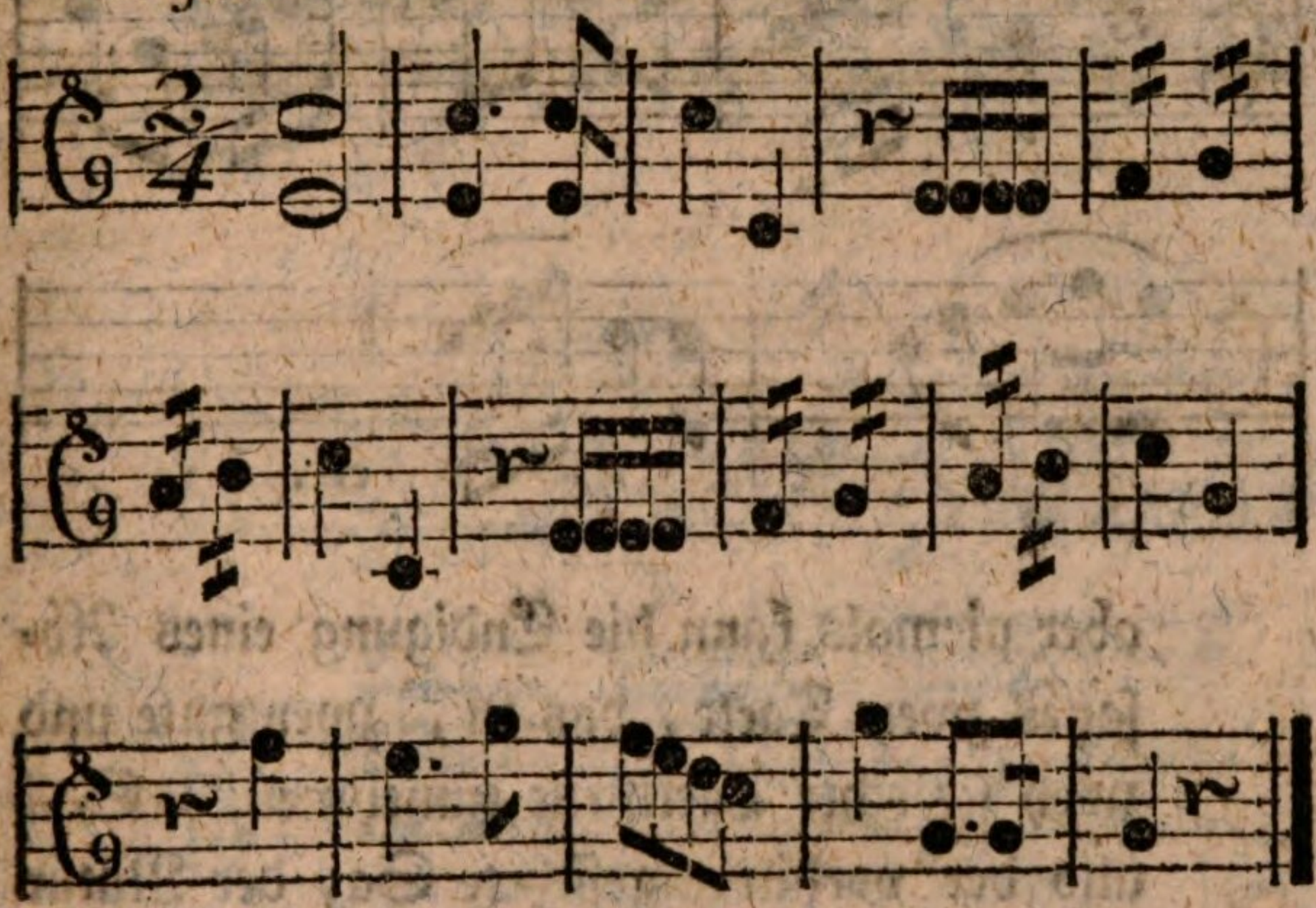
unge-

ungerader rythmischer Theil, nemlich als ein Saz von sieben Tacten erscheint. Doch dieses gehört eigentlich in den folgenden Abschnitt; anjezt sey es für uns genug diese Schreibart als verwerflich anzusehen, weil die beyden wesentlichen Theile des Tactes getrennt worden sind, und in der Gestalt zweyer Tacte zum Vorschein kommen. Ich führe diesen Fall nur deswegen schon anjezt im voraus an, um damit den angehenden Tonsezer zu belehren, daß er eigentlich nur erst alsdenn im Stande seyn wird, zur Darstellung einer jeden Melodie eine richtige Tactart zu wählen, nachdem er die Beschaffenheit des Umfanges und der Endigung der Theile derselben zu beurtheilen im Stande seyn wird, und dieses ist erst der Gegenstand des folgenden Abschnittes.

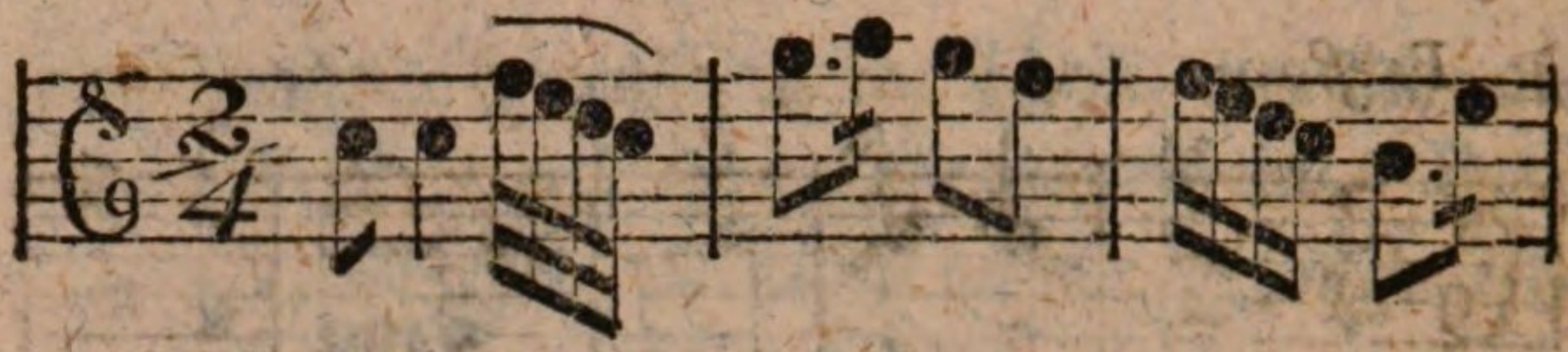
Die richtige Einkleidung der Melodie in eine Tactart, und die Vermeidung des so eben beschriebenen Fehlers ist übrigens keine solche Kleinigkeit, als wohl Viele glauben; denn man darf sich nur in denjenigen Producten der Kunst umsehen, die von schon geübtern Tonsezern verfertigt sind, um sich hiervon zu überzeugen. Was soll man von der Tacteinkleidung des folgenden, oder eines diesem ähnlichen Satzes halten? z. E.

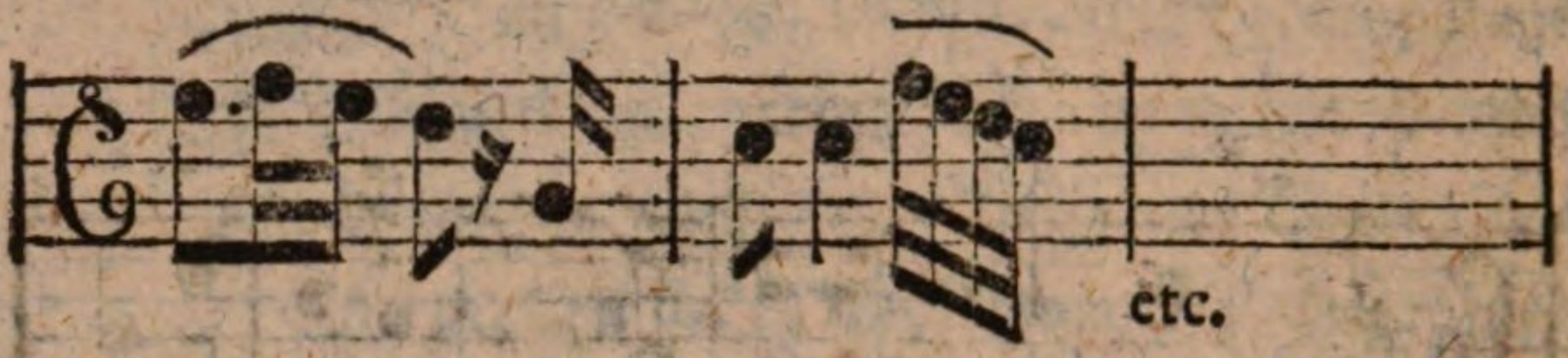
Presto.

Preſto.

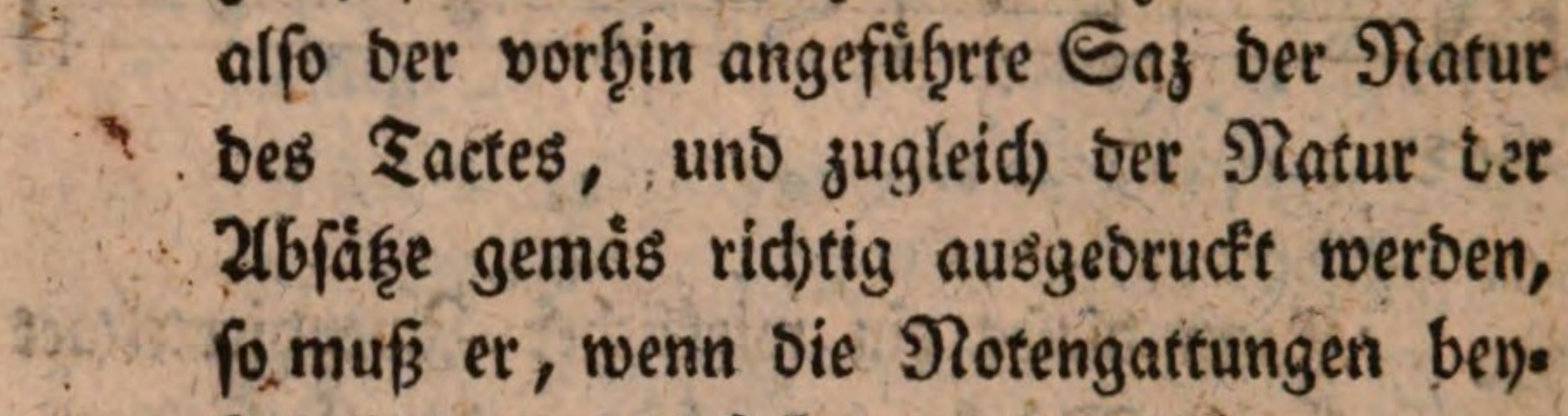


Kann dieſes ein wirklicher Zweyvierteltact ſeyn? Würken die, hier in der Geſtalt ungerader rythmiſcher Theile der Melodie erſcheinende Theile, als wirkliche ungerade Theile auf unſer Gefühl? Und wie will man die beyden lezten Tacte dieſes Beyſpiels erklären? Es iſt ja eine ausgemachte Sache, daß die Cäſur eines Abſatzes nur auf einen guten Tacttheil fallen muß, und daß zwar der Abſaz ſelbſt ſich gleichſam mit einem weiblichen Ausgange endigen, das iſt, bis in den ſchlechten Tacttheil hinüber gezogen werden kann, wie z. B. in dem vierten Tacte des folgenden Satzes:





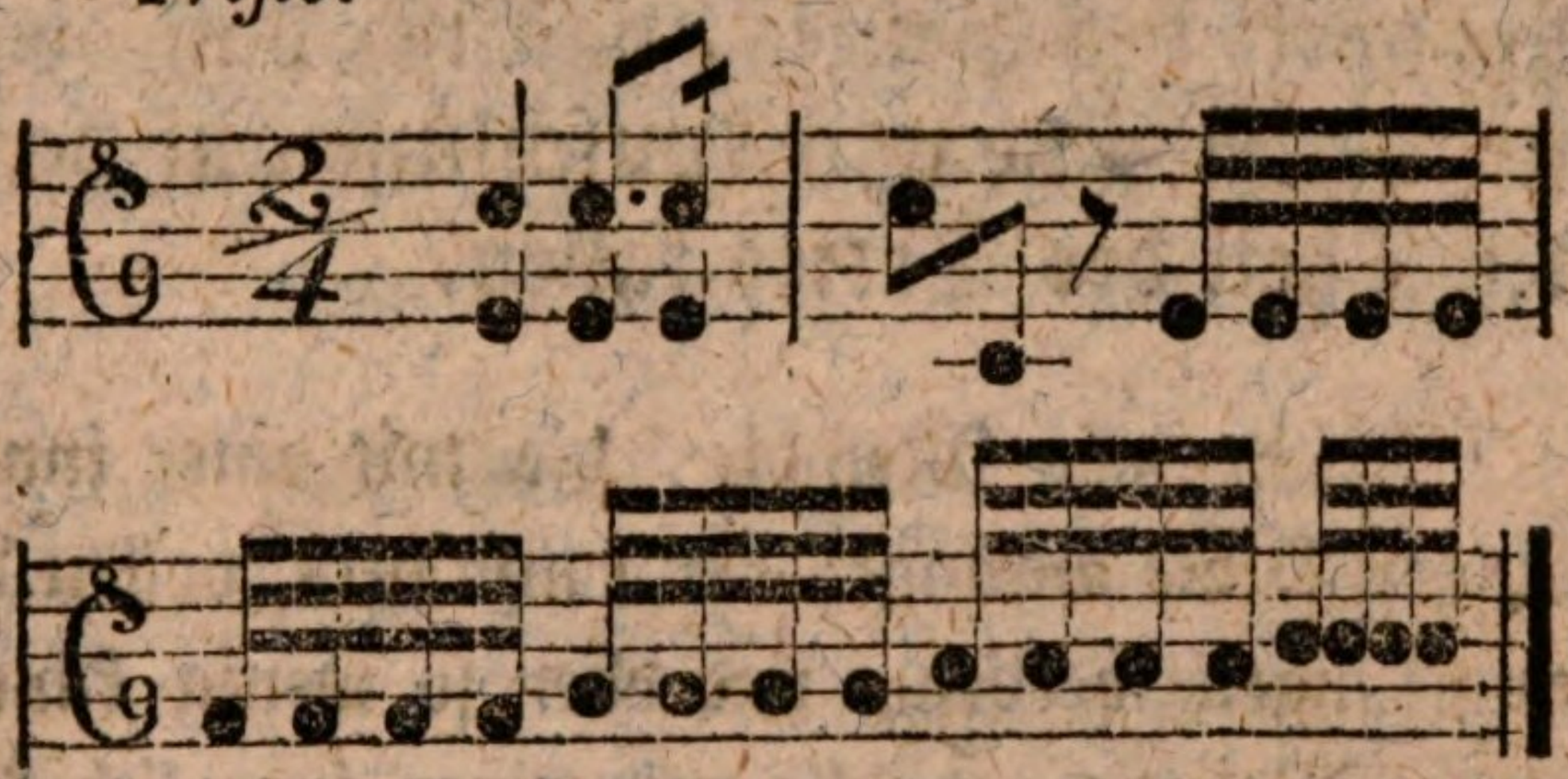
aber niemals kann die Endigung eines Absatzes zwey Tacte, das ist, zwey gute und zwey schlechte Tacttheile einnehmen. Soll also der vorhin angeführte Saz der Natur des Tactes, und zugleich der Natur der Absätze gemäs richtig ausgedruckt werden, so muß er, wenn die Notengattungen beybehalten werden sollen, mit welchen er vorgestellt ist, nothwendig in dem Zweyzweyteltacte stehen, z. E.



Soll er aber in den Zweyvierteltact eingekleidet werden, so müssen nothwendig zur Darstellung desselben, anstatt der Zweytel, Viertel gesezt werden, damit die Tactglieder nicht als Tacttheile erscheinen, und diejenigen

gen Noten, die in einem Tacte erſcheinen ſollten, nicht in zwey Tacte gebracht werden; z. E.

Preſto.



etc.

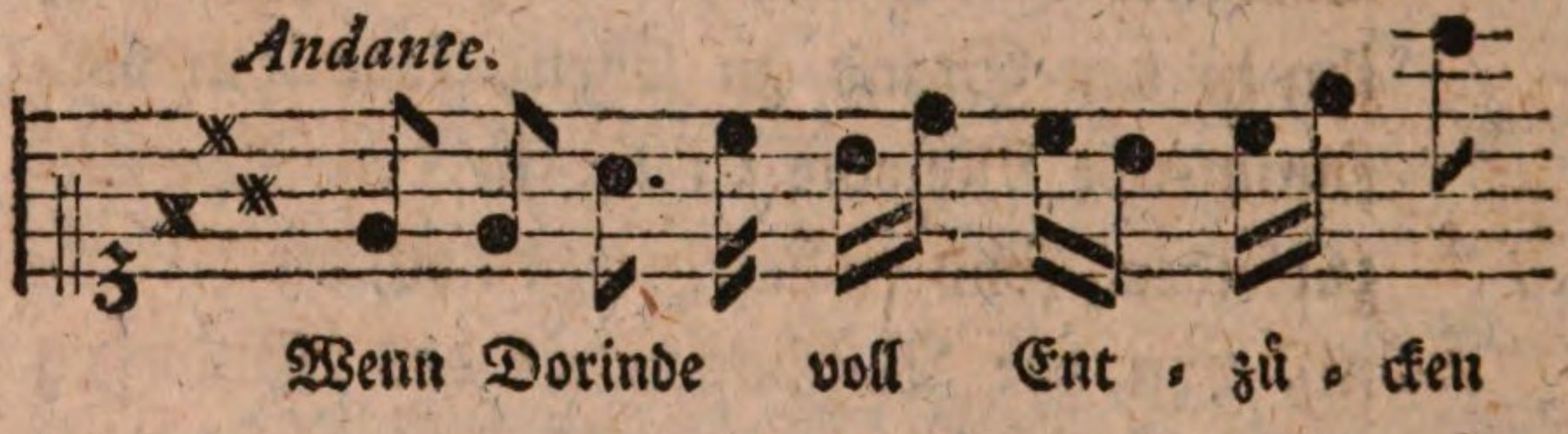
Dergleichen Ueberſichten ſchon geübter Tonſetzer ſind gar nicht ſelten; meine Abſicht iſt aber ganz und gar nicht, dieſe Blöſen aufzuſuchen. Ich gehe anjezt blos darauf aus, dem Anfänger zu zeigen, daß die Kenntniß von dem innern Werthe der Tacttheile und Tactglieder noch nicht allein hinreichend ſey, ihn in den Stand zu ſetzen, jede ihm vorkommende Melodie richtig in den Tact einzukleiden, ſondern daß hierzu noch die Kenntniß von der Beſchaffenheit des Umfanges und der Endigung der Theile der Melodie erfordert werde.

Wenn der angehende Tonſetzer eine Melodie richtig in eine Tactart einkleiden will, ſo iſt es noch

nicht genug, daß er die vorhin angezeigten Fehler vermeide, sondern er muß auch 2) dahin sehen, daß er den Anfang der Melodie mit einem solchen Tacttheile mache, daß die Ruhepuncte des Geistes, das ist, daß die Cäsur der Absätze und Tonschlüsse auf den guten Theil des Tactes fallen.

Nicht jede Melodie, die mit einer innerlich langen Note anfängt, kann mit dem vollen Tacte angefangen werden, und eben so wenig kann bey jeder Melodie, welche mit einer innerlich kurzen Note anhebt, diese kurze anhebende Note unmittelbar vor den vollen Tact zu stehen kommen, sondern die ersten Absätze einer solchen Melodie müssen entscheiden, mit welchem Theile des Tactes der Anfang gemacht werden muß.

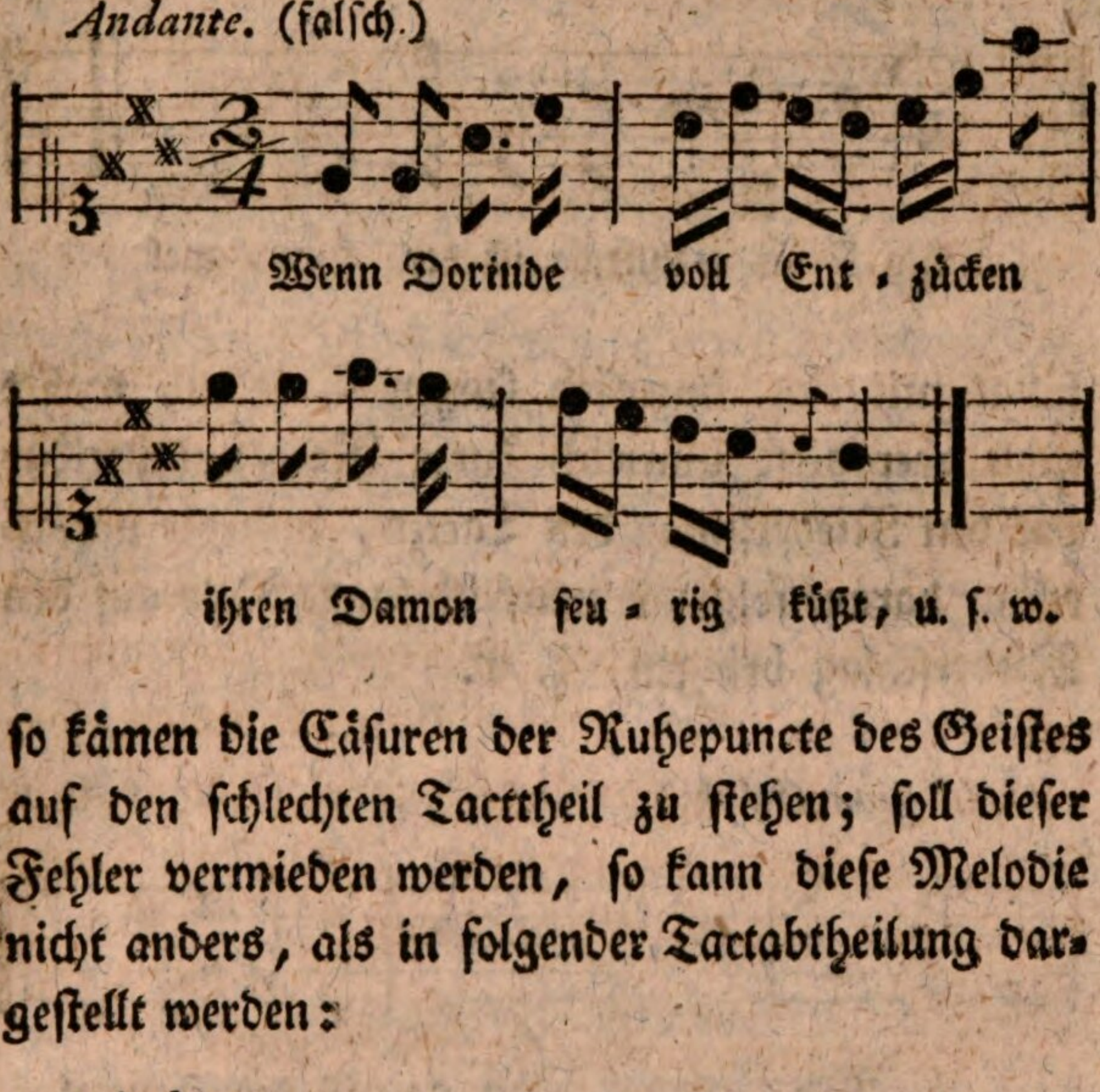
Gesezt man wollte folgende Melodie,



weil

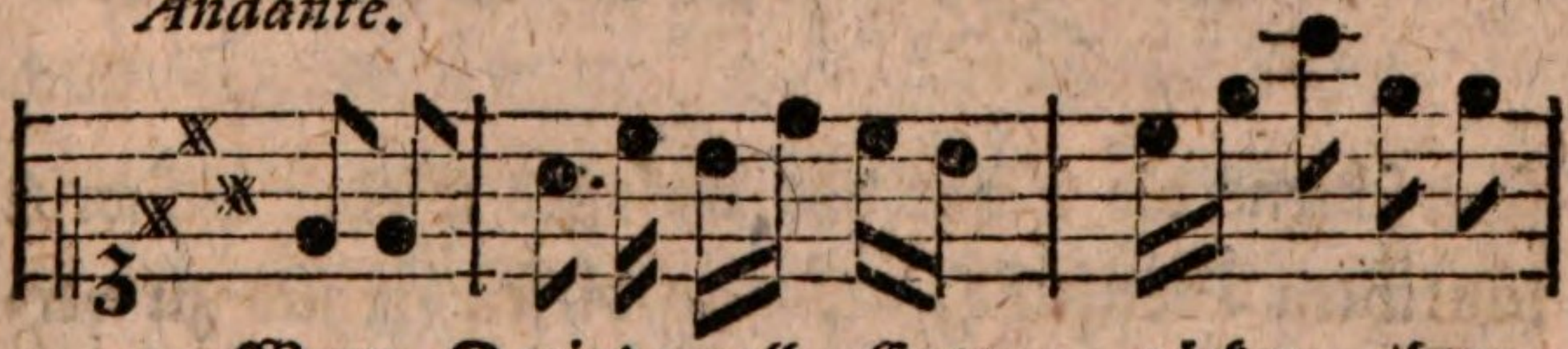
weil sie mit einer innerlich langen Note anfängt, folgender Gestalt in den Tact einkleiden:

Andante. (falsch.)



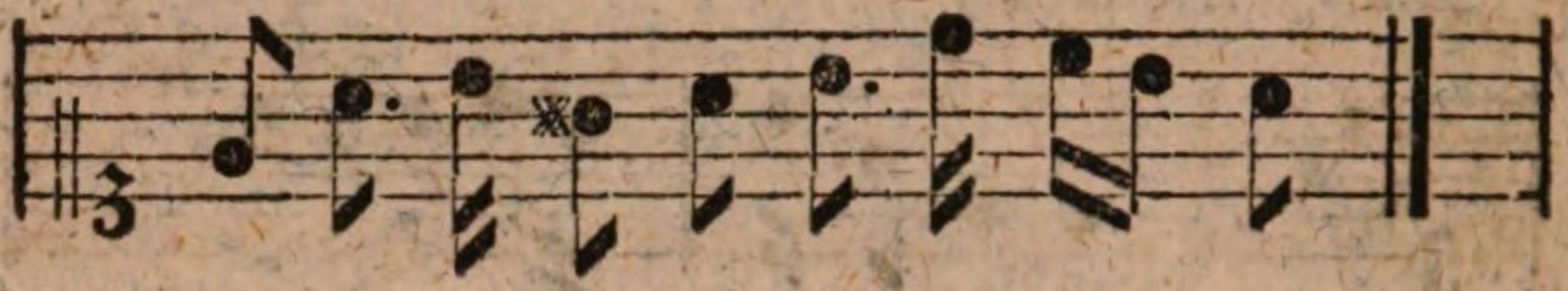
so kämen die Cäsuren der Ruhepuncte des Geistes auf den schlechten Tacttheil zu stehen; soll dieser Fehler vermieden werden, so kann diese Melodie nicht anders, als in folgender Tactabtheilung dargestellt werden:

Andante.



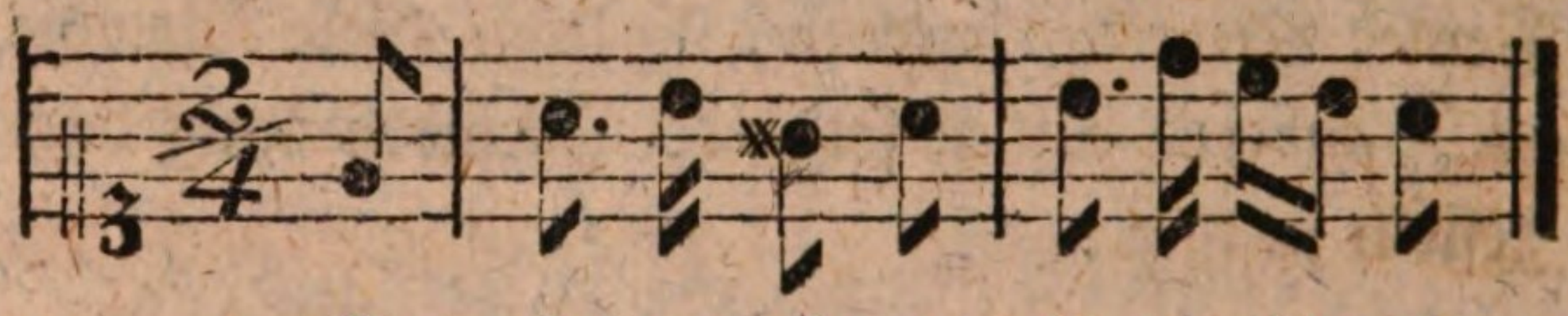
Folgender Saz hingegen:

Adagio.



fängt mit einer innerlich kurzen Note an, wollte man aber diese innerlich kurze Note unmittelbar vor den Niederschlag des Tactes, und die unmittelbar darauf folgende innerlich lange Note auf den Niederschlag bringen, z. E.

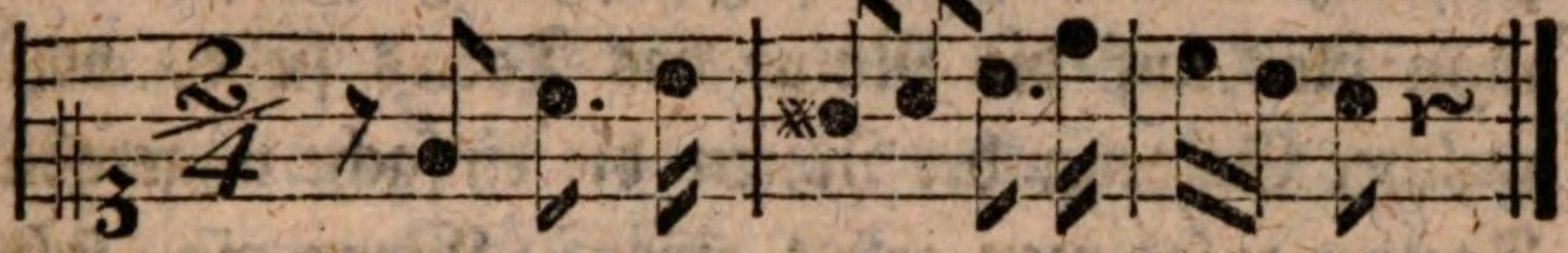
Adagio. (falsch.)



so erschiene die Cäsur des Absatzes wieder auf dem schlechten Tacttheile; um nun diesen Fehler zu vermeiden, ist es nothwendig, daß man die, den Saz anfangende innerlich kurze Note, als das innerlich kurze Tactglied des guten Tacttheils ansieht, und den Saz folgender Gestalt schreibt:

Adagio.

Adagio. (Gebet.)



Wo Jesus wohnt da ist der Himmel, u.s.w.

Alles dieses gehört zwar an sich schon zu der Natur des Tactes, dem angehenden Tonsetzer aber wird es dann erst vollkommen einleuchtend werden, wenn er die Beschaffenheit des Umfanges der melodischen Theile in dem folgenden Abschnitte hat kennen gelernt.

Zweyter Absaz.

Von der einfachen ungeraden Tactart.

§. 60.

Die einfache ungerade Tactart entsteht nach Anleitung des 50sten Syhs, wenn eine Reihe Töne von gleicher Dauer, oder eine Reihe Noten von einer und eben derselben Gattung dergestalt abgetheilt wird, daß jedesmal drey solche Töne oder Noten unter einem Gesichtspuncte vereinigt sind.

§. 61.

So wie es bey der Zusammensetzung der einfachen geraden Tactart der Natur des Tactes zu Folge gleich viel war, welcher Notengattung man

sich darzu bediente, eben so gleichgültig ist es, wenn man blos auf die Natur des Tactes sieht, von welcher Gattung der Noten die einfache ungerade Tactart zusammen gesezt wird. Wenn man sich aber zu dieser Verbindung einer Notengattung von allzugeringem äusserlichem Werthe bedienen wollte, so würde sich auch bey dieser ungeraden Tactart der §. 55. angezeigte Uebelstand äussern, und man würde genöthigt seyn, die in geschwinder Bewegung vorzutragenden Töne der Melodie mit allzu vielmal geschwänzten Noten zu bezeichnen; doch läßt man bey der ungeraden Tactart auch den Achtelnoten das Recht, Haupttheile dieser Tactart auszumachen.

Es giebt daher drey Gattungen der einfachen ungeraden Tactart, nemlich den Dreyzweyteltact, den Dreyvierteltact und den Dreyachteltact, von denen ein jeder nach der §. 57. angezeigten Bezeichnungsart mit zwey über einander gesezten Zahlen bezeichnet wird; nemlich der Dreyzweyteltact mit $\frac{3}{2}$, der Dreyvierteltact mit $\frac{3}{4}$, und der Dreyachteltact mit $\frac{3}{8}$.

Daß unter diesen drey Gattungen der ungeraden Tactart kein wesentlicher Unterschied sey, ist uns schon aus der Vergleichung der beyden geraden Tactgattungen begreiflich, denn drey Zweytel haben unter sich eben das Verhältniß, welches drey Viertel oder drey Achtel unter sich haben. Der

Unter-

Unterschied dieser drey Gattungen der ungeraden Tactart besteht also blos in der äussern Größe der Notengattung, aus welcher jede dieser Tactgattungen zusammen gesezt ist.

§. 62.

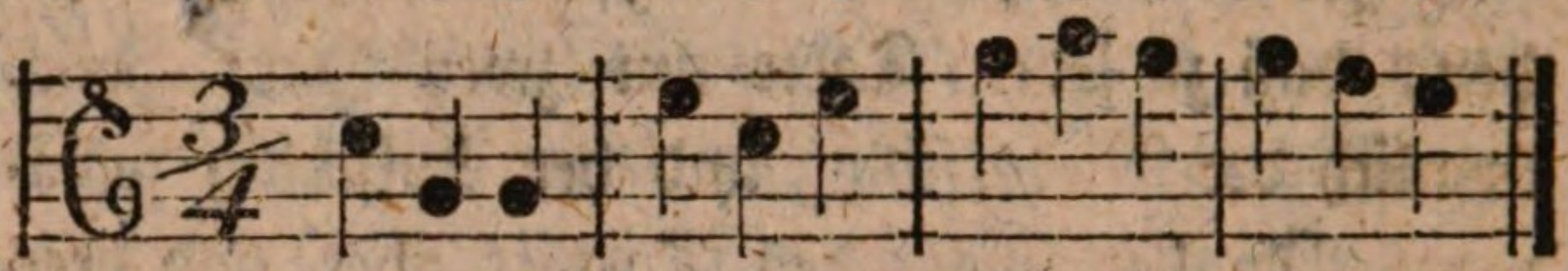
In den vorhergehenden Syhen ist gezeigt worden, daß zu jedem Tacte nur zwey Haupttheile, nemlich der Niederschlag und der Aufschlag gehören. In der ungeraden Tactart aber sind drey gleiche Theile vorhanden, daher fragt es sich, wie theilen sich diese drey Theile in die beyden Hauptzeiten des Tactes?

Es ist bey der ungeraden Tactart vorzüglich zu bemerken, daß, weil sie aus einer ungeraden Zahl der Theile bestehet, die beyden Haupttheile des Tactes, nemlich Thesis und Arsis nicht von gleicher äusserlicher Größe seyn können; denn erscheinen

1) die drey Hauptnoten einer ungeraden Tactart in ihrer eignen Größe, das heißt, sind z. B. in dem Dreyvierteltacte wirklich drey Viertelnoten vorhanden, so ist die erste derselben, die jedesmal den Theilungspunct ausmacht, innerlich lang, und formirt für sich allein den Niederschlag oder den guten Theil des Tactes; die beyden nachfolgenden Viertel hingegen sind innerlich kurz, weil

sie nur unter den Gesichtspunct der ersten fallen, und beyde machen in diesem Falle den schlechten Tacttheil aus. Die drey Hauptnoten des Tactes haben also in diesem Falle folgendes über den Noten bemerkte innere Verhältniß:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪



Werden aber diese drey Hauptnoten der ungeraden Tactart

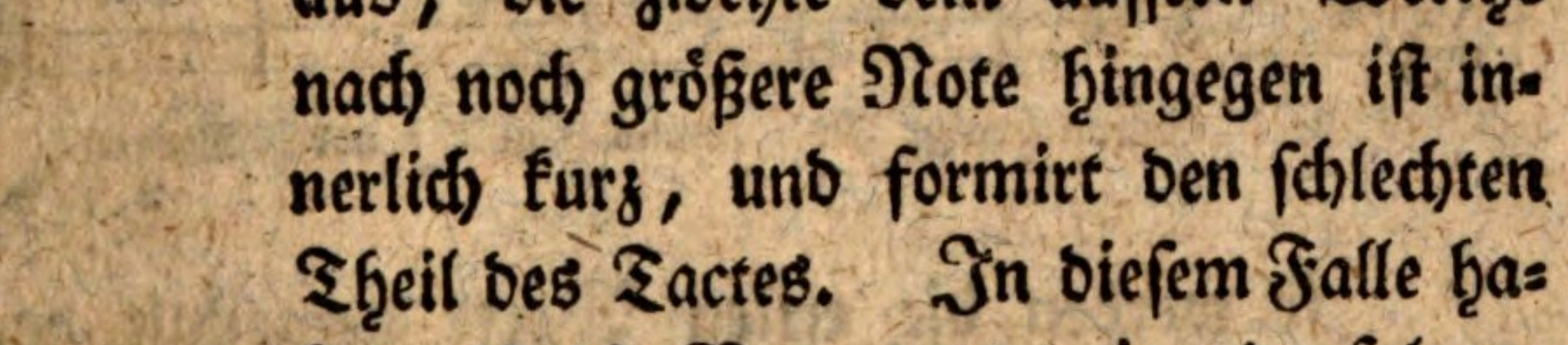
2) in der Gestalt zweyer ihrem äusserm Werthe nach verschiedenen Noten ausgeübt, so fällt der größere äusserliche Werth

a) entweder auf die erste Note des Tactes, und alsdenn wird diese erste Note, in welcher zwey Hauptnoten der Tactart vereinigt sind, und die an sich schon den innern Werth oder Nachdruck hat, auch in Ansehung ihres äusserlichen Werthes größer, und macht den guten Tacttheil aus; die lezte Note hingegen formirt den schlechten Theil des Tactes. In diesem Falle sind die innerlich langen Noten des Tactes auch von äusserlich größerm Werthe, z. E.

– ∪

Fällt aber

b) der größere äusserliche Werth auf die zweyte Note, so behält die erste, ob sie gleich dem äusserlichen Werthe nach um die Hälfte kleiner ist, als die andere, dennoch ihre innere Länge, und macht für sich allein den guten Theil des Tactes aus, die zweyte dem äussern Werthe nach noch größere Note hingegen ist innerlich kurz, und formirt den schlechten Theil des Tactes. In diesem Falle haben also die Noten unter einander folgendes Verhältniß:



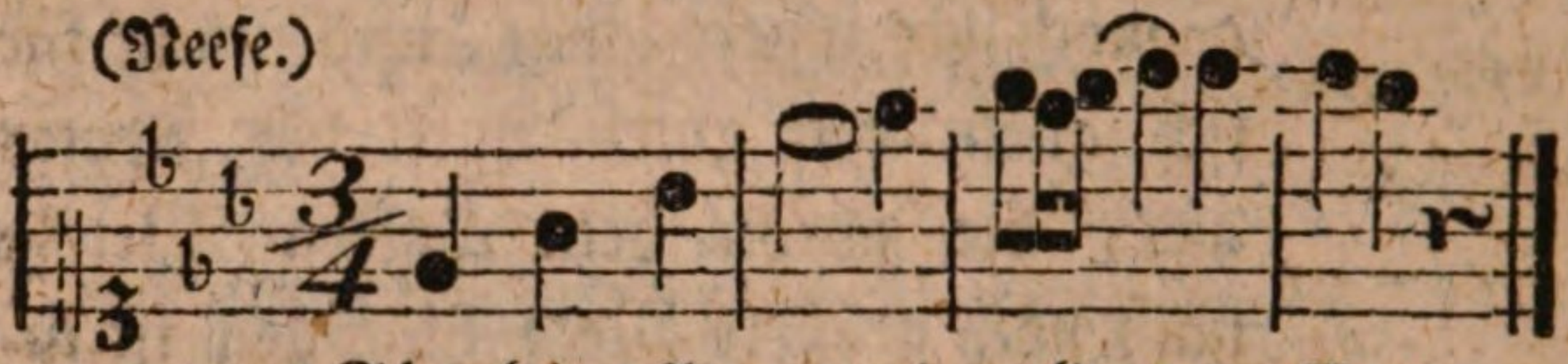
Anmerkung.

Wenn die Melodie in der ungeraden Tactart mit einem kurzen Tone, oder in dem Aufschlage anfängt, so benimmt diese voraus gehende kurze Note den darauf folgenden

Noten

Noten des Tactes nichts von ihrer innern Beschaffenheit; ja selbst in dem Falle, wenn in der Vocalmusik bey dem Anfange der rythmischen Theile der Melodie auf der ersten Note der ungeraden Tactart eine kurze, und auf der zweyten Note hingegen eine lange Sylbe gebraucht wird, bleibt die innere Beschaffenheit der Hauptnoten des Tactes unabgeändert; denn wenn z. B. gesezt wird:

(Reese.)



Schon bringt Au = rorens gold = ner Wagen
u. s. w.

so werden die ersten Worte dergestalt gebraucht, als ob sie folgende Sylbengröße hätten:

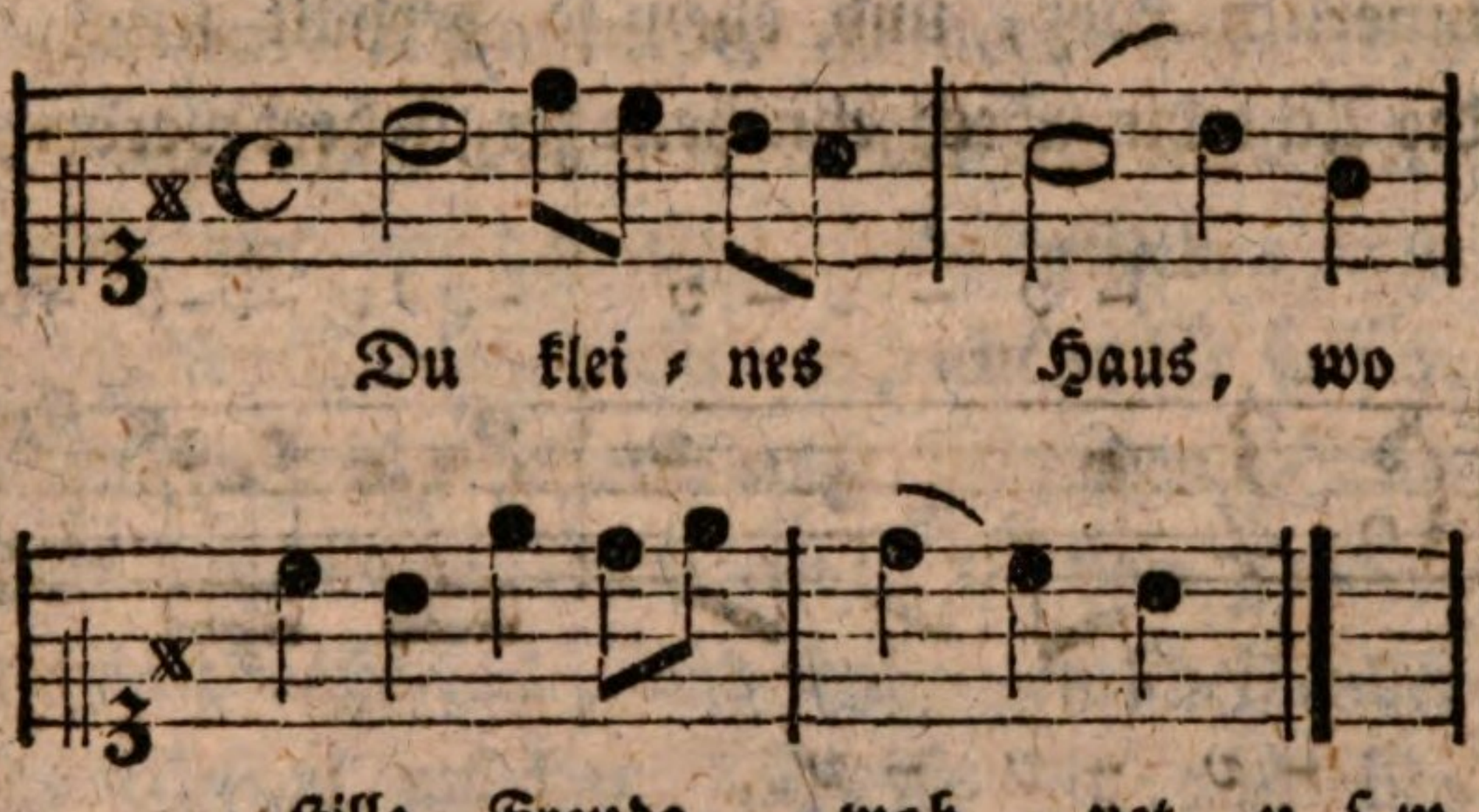
— — ∪

Schon bringt Aurorens goldner Wagen u. s. w.

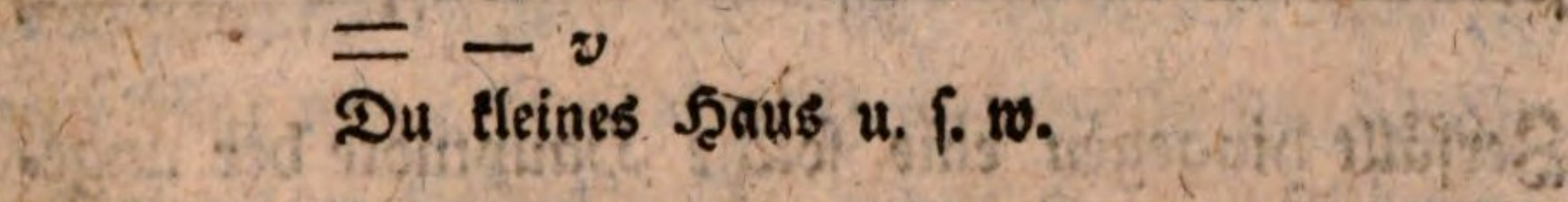
und diese Behandlung, so lange sie blos bey dem ersten Fuße der jambischen Verse angewendet wird, beleidigt weder die Poesie, noch die innere Beschaffenheit des Tactes. Sogar bey der geraden Tactart ist der Fall nicht selten, daß die den Vers anhebende kurze jambische Sylbe, (wenn sie nemlich in diesem Falle eines besondern Nachdrucks

fähig

fähig ist) auf die erste innerlich lange Note des Tactes gebracht wird. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. die erste Ariette in Wolfs treuen Köhlern,



Auch hier wird das Metrum so gebraucht,

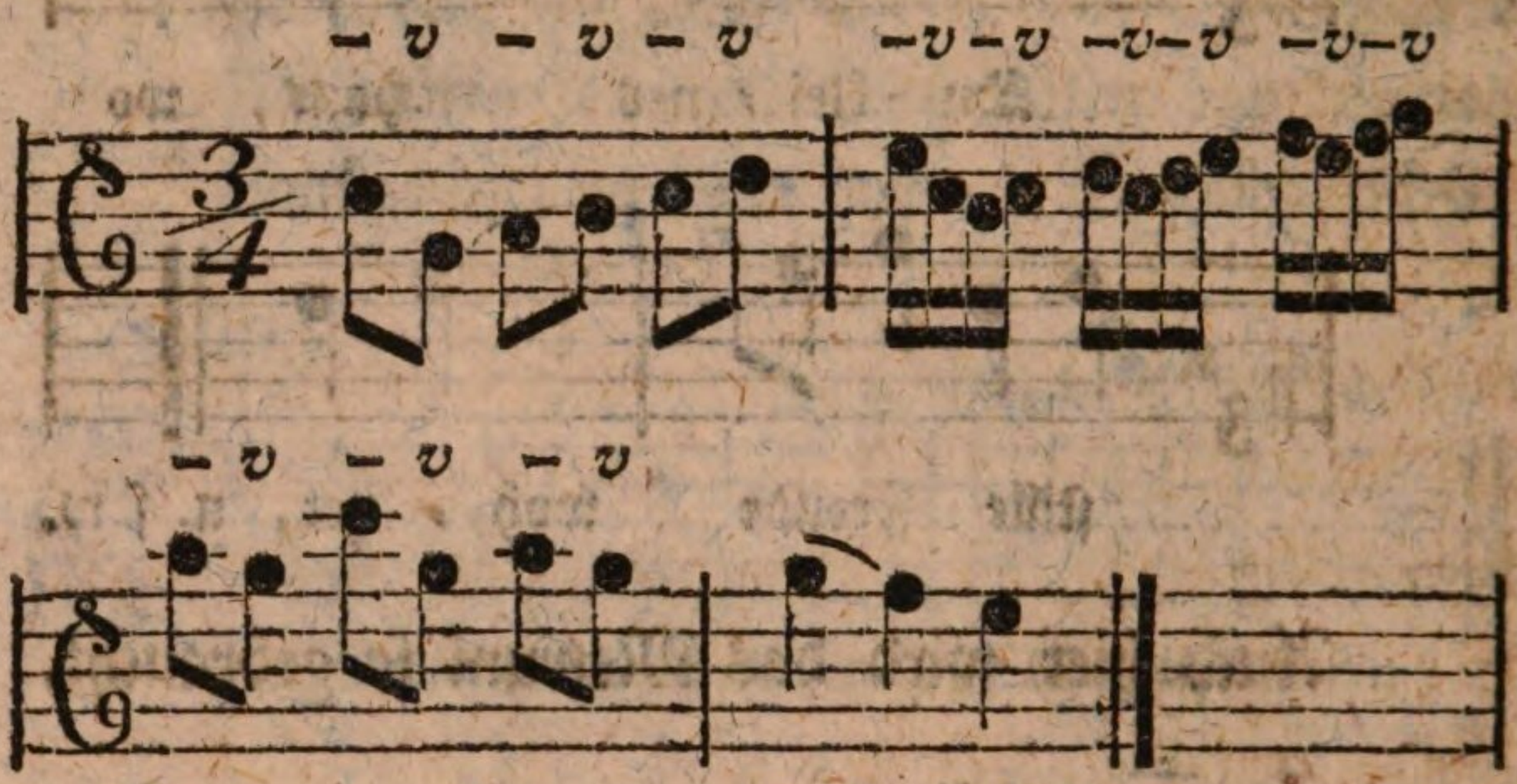


und dieses Verfahren benimmt dem innern Verhältnisse der Theile einer geraden Tactart eben so wenig, als in dem vorhergehenden Falle bey der ungeraden Tactart.

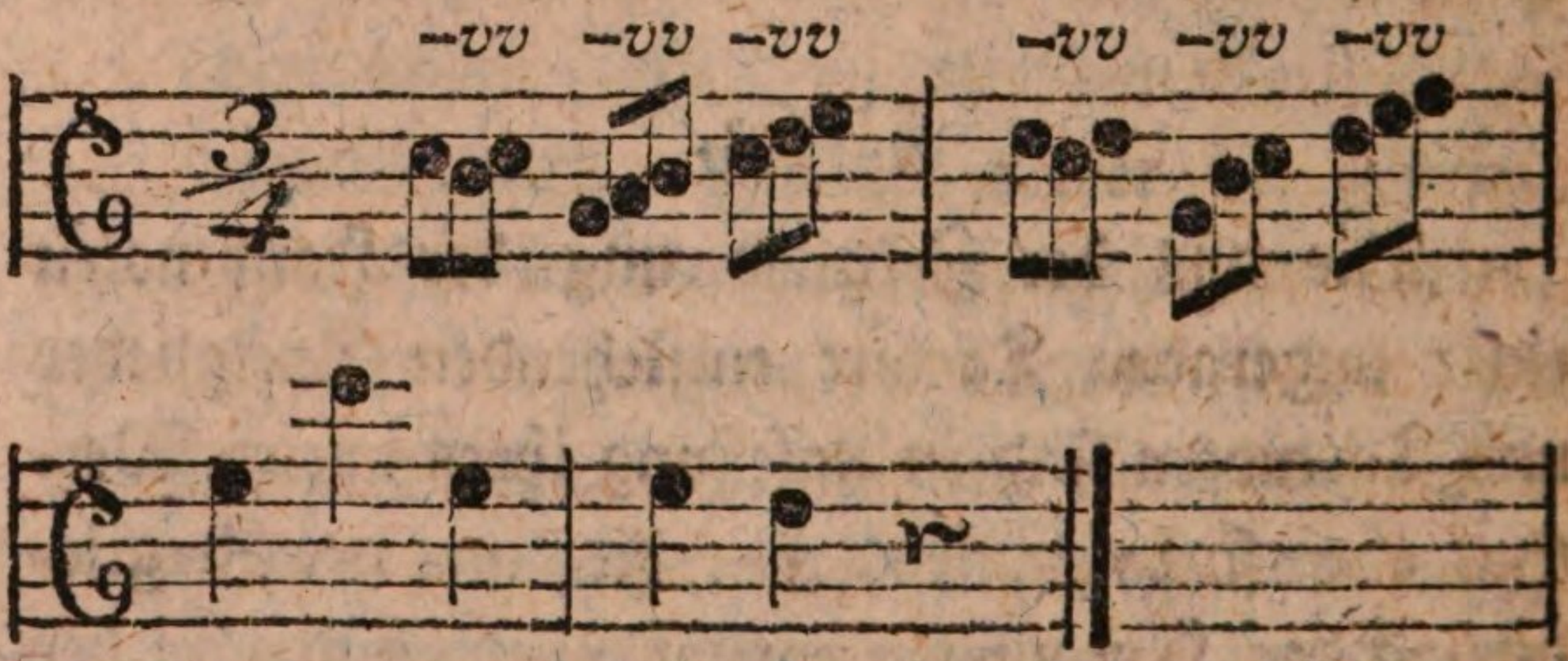
§. 63.

Die aus der Zergliederung der Hauptnoten einer ungeraden Tactart entstehenden Tactglieder und Tactnoten sind in Ansehung ihres innern Werthes eben so beschaffen, wie die, aus der Zergliederung der Hauptnoten entstandenen Noten in der gera-

geraden Tactart. Wenn z. B. die Viertel des Dreyvierteltactes in zwey gleiche Theile, nemlich in zwey Achtel zergliedert werden, so ist jederzeit das erste derselben innerlich lang, und das zweyte innerlich kurz, und eben so verhält sichs, wenn die Achtel in Sechzehntheile zergliedert werden, z. E.



Zerfällt hingegen eine solche Hauptnote der ungeraden Tactart in drey gleiche Theile, oder in eine Triole, dann ist wieder die erste Note einer solchen Triole innerlich lang, und die beyden lezten sind innerlich kurz; z. B.



§. 64.

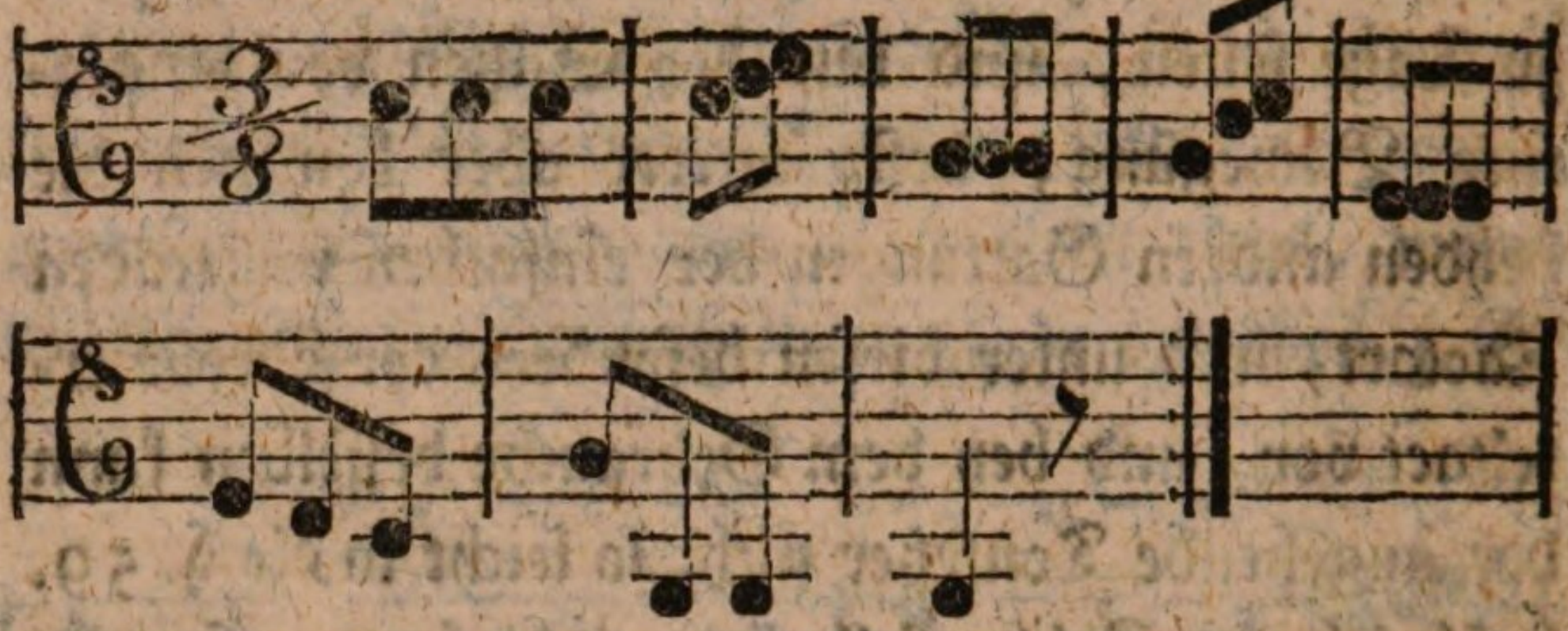
§. 64.

Des Dreyzweyteltactes bedient man sich heut zu Tage selten, und nur bey Sätzen von langsamer Bewegung; desto öfterer aber kommen die beyden andern Gattungen der einfachen ungeraden Tactart, und unter diesen besonders der Dreyvierteltact vor, und bey dem Gebrauche desselben kann der angehende Tonsetzer nicht so leicht in die §. 59. beschriebenen Fehler fallen, weil die beyden Haupttheile der ungeraden Tactarten nicht von gleicher äusserlichen Größe sind, und daher entscheidender auf das Gefühl würken. Dieses gilt auch bey dem Gebrauche des Dreyachteltactes, so lange ein Saz von langsamer Bewegung in diese ungerade Tactgattung eingekleidet wird; sobald er aber einen Saz von geschwinder Bewegung in den Dreyachteltact einkleiden will, so hat er, je geschwinder die Bewegung ist, auch um desto mehr Aufmerksamkeit nöthig, damit er nicht die Tactglieder des aus dem Zweyvierteltacte entstehenden Sechsachteltactes, als Hauptnoten dieser ungeraden Tactgattung ansieht. Ein Fehler den man beynahe täglich in den modernen Tonstücken antrifft, und den die Tyranney der Gewohnheit zu begünstigen scheint, der aber bey alle dem ein Fehler bleibt, es mag ihn der Anfänger oder der schon geübtere Tonsetzer begehen; denn wenn z. B. folgender Saz fig. 1.

fig. 1.

fig. 1.

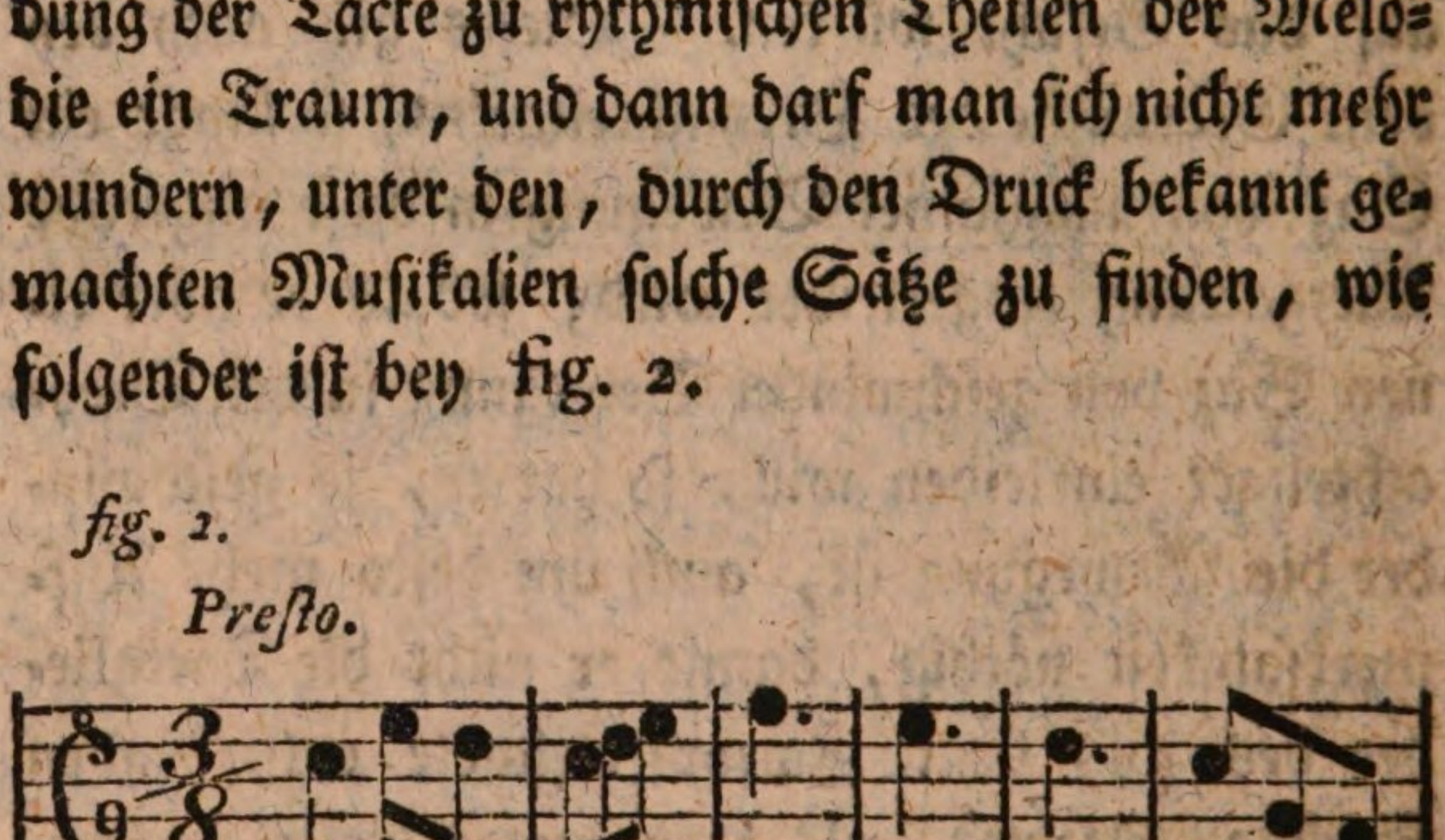
Allegro.



für einen wirklichen Dreyachteltact gelten soll, so ist die ganze Theorie des Tactes, und der Verbindung der Tacte zu rythmischen Theilen der Melodie ein Traum, und dann darf man sich nicht mehr wundern, unter den, durch den Druck bekannt gemachten Musikalien solche Sätze zu finden, wie folgender ist bey fig. 2.

fig. 2.

Presto.



Schade

Schade daß diese Melodie nicht mit der Trummel begleitet ist, denn alsdenn könnte sie Nachahmung der Neuseeländischen Musik seyn! Doch was sage ich! Die Proben von der Musik der Bewohner der Inseln des Südmeeres, welche die neuern Weltumfahrer zu uns gebracht haben, sind wirkliche Leckerbissen gegen solchen Unsinn.

Um dergleichen Fehler, die der Natur der Tactarten widersprechen, zu vermeiden, ist auch in diesem Falle die bloße Kenntniß der innern Beschaffenheit der Theile des Tactes nicht jederzeit hinreichend, sondern es muß die Kenntniß von der Beschaffenheit des Umfanges und der Endigung der melodischen Theile damit verbunden seyn; hat der angehende Tonsetzer diese dem folgenden Abschnitte gewidmeten Gegenstände kennen gelernt, so wird ihn z. B. bey der sichtbaren Darstellung der Melodie des vorher gehenden Beyspiels bey fig. 1. sogleich die Beschaffenheit des Umfanges und der Endigung derselben lehren, daß diese Melodie nicht in den Dreyachteltact, sondern in eine gerade Tactart, nemlich in den Zweyvierteltact, oder in den aus demselben entstehenden Sechsachteltact gesezt werden muß. Wir werden sogleich in dem folgenden Kapitel die Entstehungsart dieses Satzes kennen lernen.

Das Uebrige, was noch zur Vermeidung der Vermischung des Dreyviertel- oder Dreyachteltac-

tes mit andern Tactarten bemerkt werden muß, soll bey jeder Tactart, mit welcher sie verwechselt werden können, insbesondere angezeigt werden.

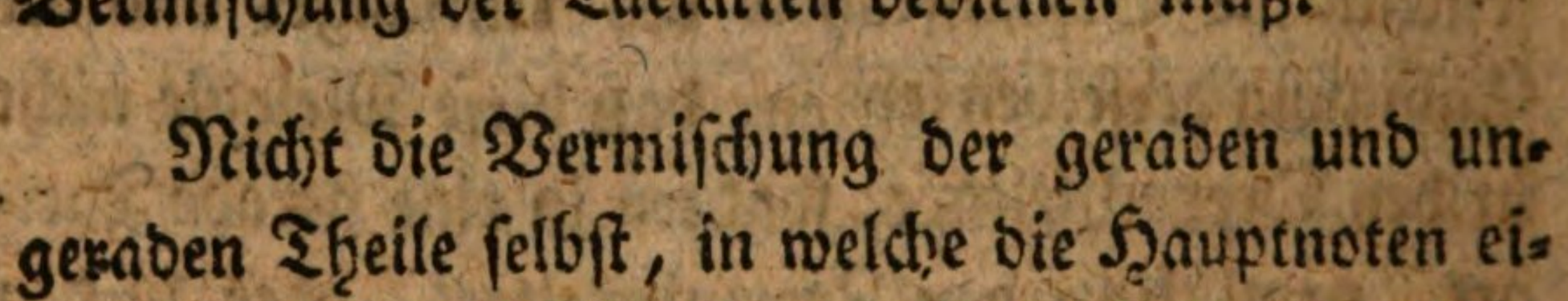
Zweytes Kapitel.

Von den vermischten Tactarten.

§. 65.

Der Mangel solcher Notengattungen, vermittelst welcher man die Theile einer in drey gleiche Theile zergliederten Note, und die verschiedenen möglichen Arten der Bewegung in welche diese drey Noten durch die Zergliederung derselben gebracht werden können, eben so vollkommen unterscheidend darstellen könnte, als man im Stande ist die Zergliederungen der Noten in zwey gleiche Theile vorzustellen, ist die Ursache, warum man sich der Vermischung der Tactarten bedienen muß.

Nicht die Vermischung der geraden und ungeraden Theile selbst, in welche die Hauptnoten einer Tactart zergliedert werden, macht die vermischten Tactarten nothwendig; denn wäre dieses, so müßte folgende Melodie:



auch

auch schon eine vermischte Tactart voraussetzen. Allein dieses ist nicht; die Nothwendigkeit der vermischten Tactarten entsteht vielmehr daher, daß man aus Mangel eines andern Zeichens gezwungen ist, die in dem dritten Tacte dieses Satzes vorhandene Geschwindigkeit der Bewegung der Töne mit eben denjenigen Zeichen darzustellen, mit welchen man die langsamere Bewegung der Noten in den beyden ersten Tacten bezeichnet; denn in dem dritten Tacte müssen drey Noten von der Gattung der Achtel in eben demselben Zeitraume ausgeübt werden, in welchem in den vorher gehenden Tacten nur zwey Noten eben derselben Gattung ausgeübt wurden. Es ist bekannt, daß man solche drey Noten die in dem Zeitraume zweyer andern von gleicher Gattung ausgeübt werden, eine Triole nennet.

So lange diese Triolen als wirkliche Triolen erscheinen, das ist, so lange sie in dem Verhältnisse dreyer gleicher Theile gebraucht werden, so lange ist der Tonkünstler schon daran gewöhnt, diese drey Noten, ohngeachtet sie mit einem Zeichen vorgestellt werden welches eine langsamere Bewegung verlangt, sie dennoch in der ihnen eigenthümlichen Geschwindigkeit der Bewegung vorzutragen, und man ist deswegen noch nicht gezwungen eine Vermischung der Tactart vorzunehmen. Daher kann man, wenn z. B. die Hauptnoten

der beyden Sätze bey fig. 1. und 2., bey ihrer Zergliederung jedesmal in drey gleiche Theile zergliedert werden, den Saz noch in seiner ursprünglichen Tactart schreiben, *) z. E. fig. 3. und 4.

fig. 1.

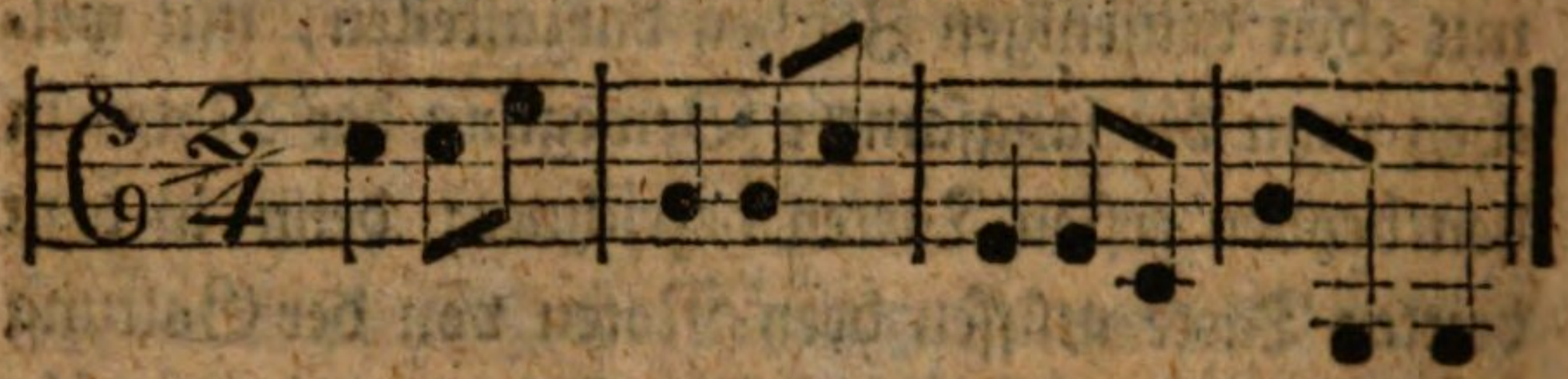


fig. 2.

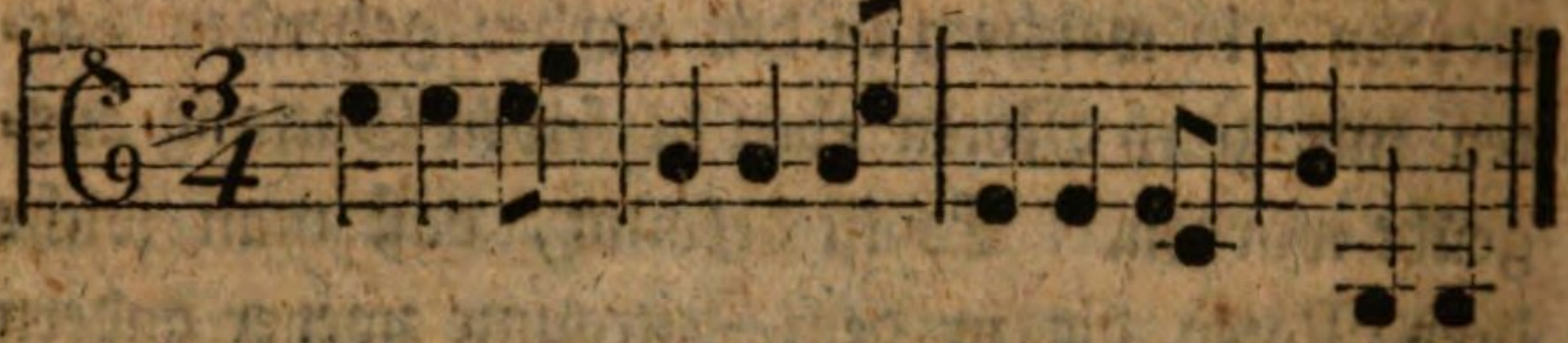


fig. 3.

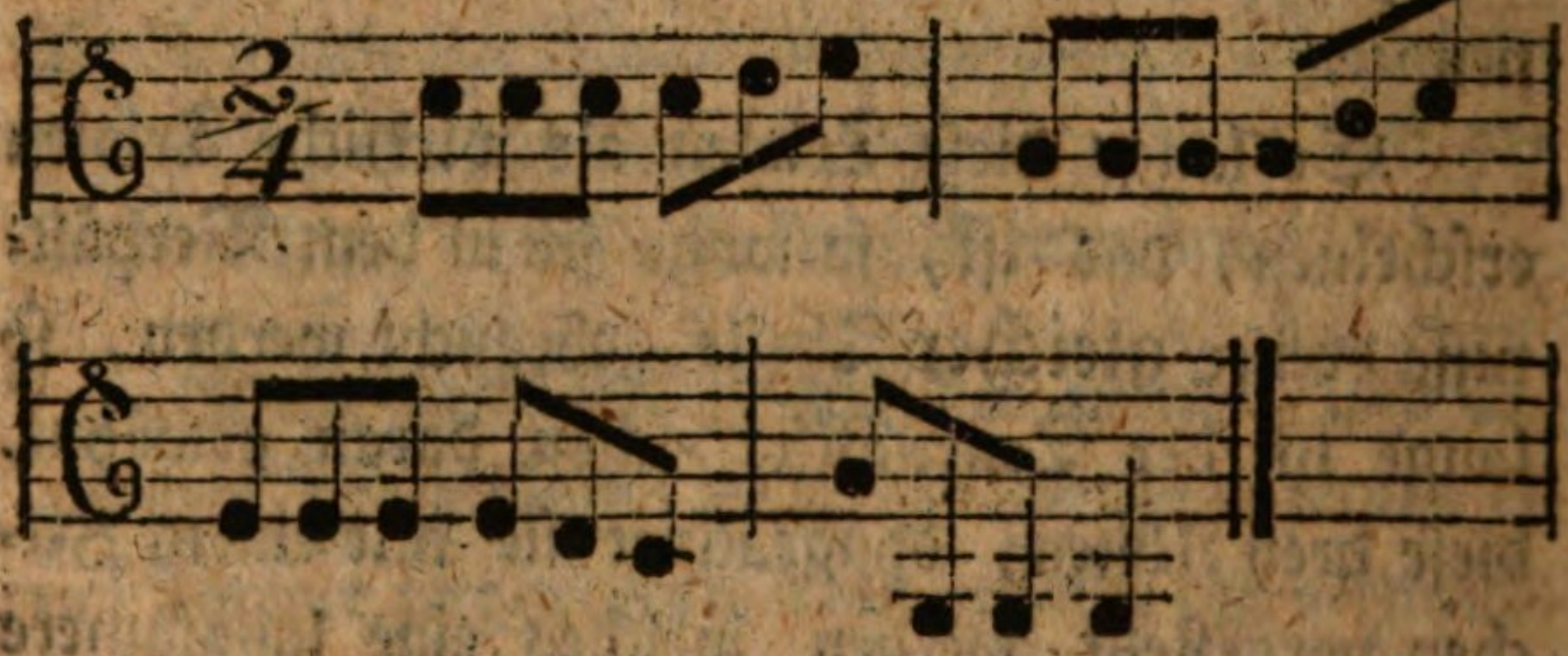
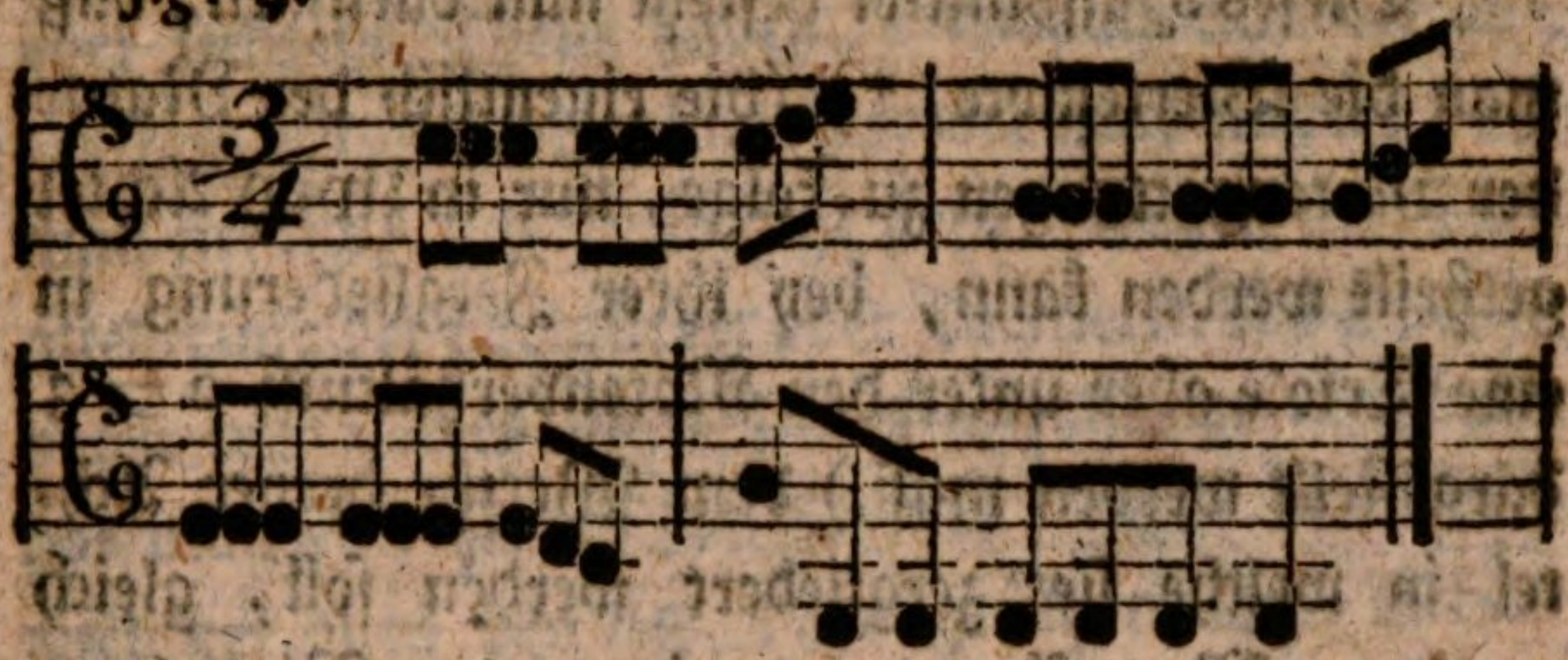


fig. 4.

*) Daß die beyden Sätze bey fig. 3. und 4. aber auch schon als Sätze angesehen werden können, die in vermischten Tactarten stehen, wird erst in der Folge deutlicher werden.

fig. 4.



Sobald aber diese Triolen entweder 1) nochmals in Noten von geringerem Werthe zergliedert werden, wie z. B. weiter unten bey fig. 5. und 6., oder wenn sie 2) nicht in der Gestalt dreyer Noten von gleicher Gattung erscheinen, sondern wenn vielmehr der Zeitraum welchen zwey derselben einnehmen, auf eine einzige Note fällt, wie bey fig. 7. und 8., oder auch, wenn 3) einer dieser drey Noten ein Theil des Zeitraumes gegeben wird, der eigentlich einer andern zukömmt, der er wieder abgezogen wird, wie z. B. bey fig. 9. und 10.; so kann das Auge des Ausführers dieses Verhältniß der Bewegung welches aus der Zergliederung der Hauptnoten in drey gleiche Theile entstanden ist, weil es aus Mangel anderer Zeichen mit denjenigen Notengattungen bezeichnet werden muß, die ihrer Natur nach nur die Zergliederungen der Noten in gleiche Theile bezeichnen können, nicht übersehen. Man hat daher ein Hülfsmittel nöthig, um dieses der Natur unserer Notengattungen widersprechende Verhältniß zu verbessern.

Dieses Hülfsmittel besteht nun darinnen, daß man die Viertelnote, *) (die eigentlich der Natur der Notengattungen zu Folge, nur in zwey Achtel getheilt werden kann, bey ihrer Zergliederung in eine Triole aber unter den Notenverhältniß $2 = 3$ dargestellt werden muß,) dem Werthe dreyer Achtel in welche sie zergliedert werden soll, gleich macht. Man fügt daher einer jeden Viertelnote eines solchen Zwey- oder Dreyvierteltactes in welchem dergleichen Zergliederungen gemacht werden sollen, einen Punct hinzu, dadurch bekommen sie den Werth eines Ganzen welches aus drey Achteln besteht; wird nun ein solches Viertel mit dem Puncte wirklich in drey Achtel zergliedert, so steht es mit diesen drey Achteln in dem, der Natur seiner Notengröße gleichartigen Verhältnisse $1 = 3$, und das Verhältniß der Haupttheile des Tactes mit der ersten Unterabtheilung derselben wird dadurch der Unität näher gebracht. Wird hernach ein solches Achtel entweder in kleinere Theile zergliedert, oder werden zwey derselben in der Notengröße eines Viertels dargestellt, so behalten in beyden Fällen die Notengattungen selbst dasjenige Verhältniß der Größe unter einander, welches sie zu Folge

der

*) Denn keine andern Notengattungen sind in dem Falle, von welchem hier die Rede ist, als Hauptnoten des Tactes gebräuchlich.

der Theilung eines Ganzen in zwey, vier, acht oder sechzehn Theile haben. Sobald nun der angezeigte Proceß bey einer Tactart statt findet, daß man nemlich sich genöthigt sieht, wegen der Zergliederung der Tactglieder oder Tactnoten den Hauptnoten des Tactes einen Punct anzuhängen, sobald hat man eine vermischte Tactart. Auf diese Art wird der oben bey fig. 1. angeführte Saz in den folgenden Notenexempeln bey fig. 5. 7. und 9. zu einem Satze in der vermischten Tactart die man den Sechsachteltact nennet; und vermittelst eben dieses Verfahrens wird der, oben bey fig. 2. befindliche Saz, bey fig. 6. 8. und 10. ein Saz in der vermischten Tactart, die der Neunachteltact genennet wird.

fig. 5.

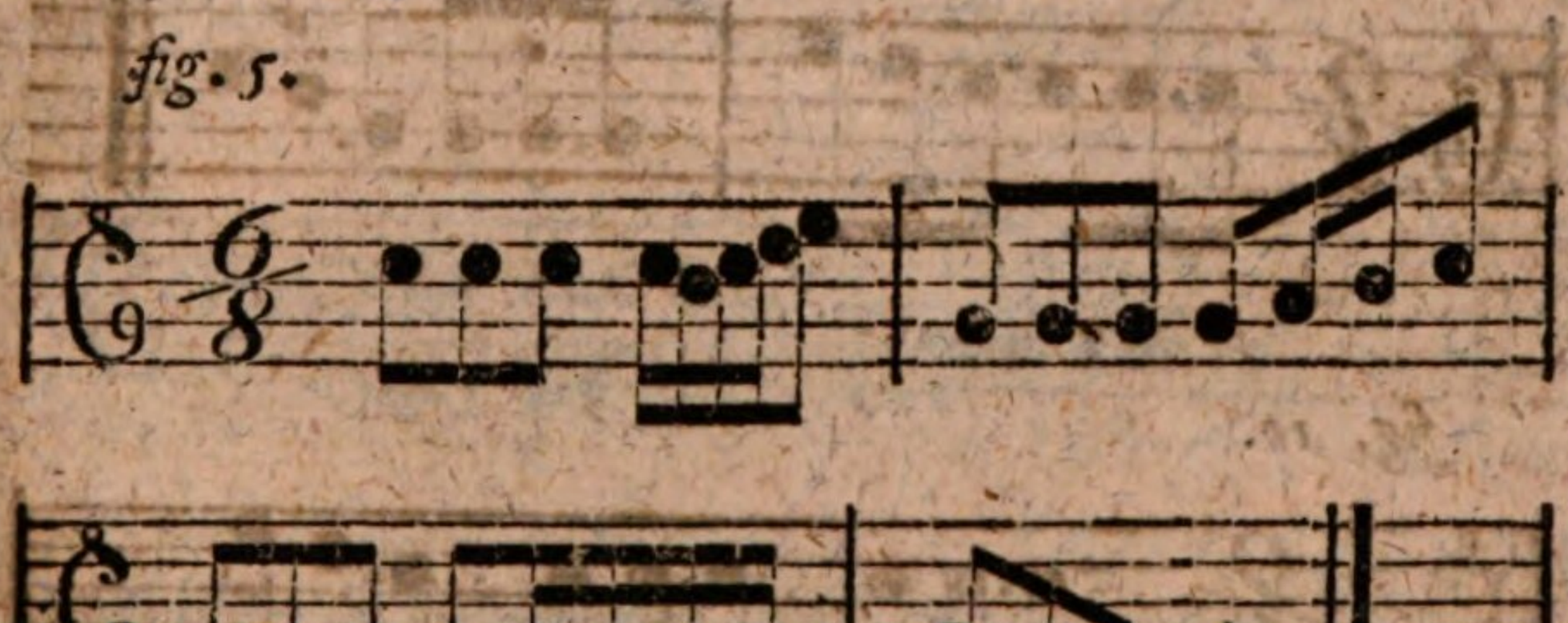


fig. 6.

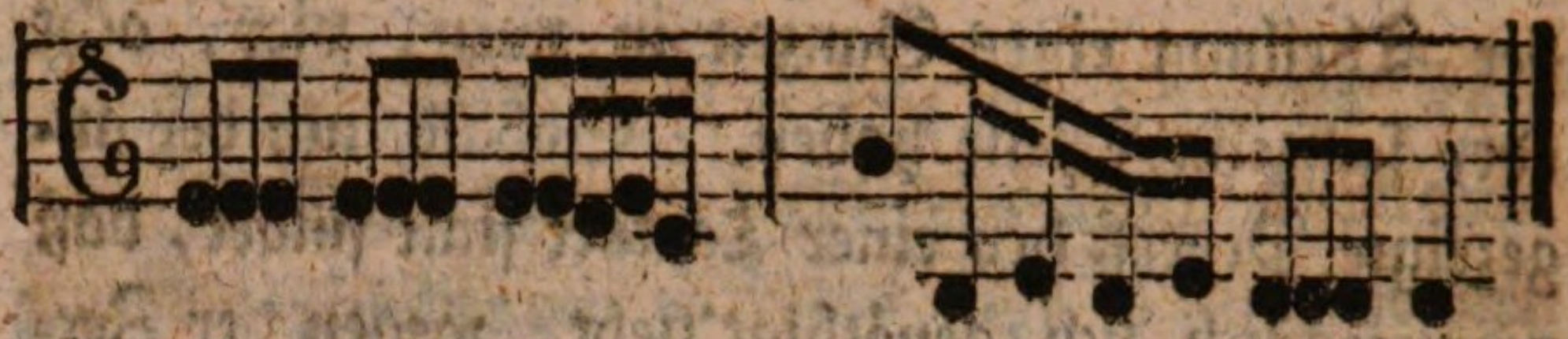


fig. 7. etc.

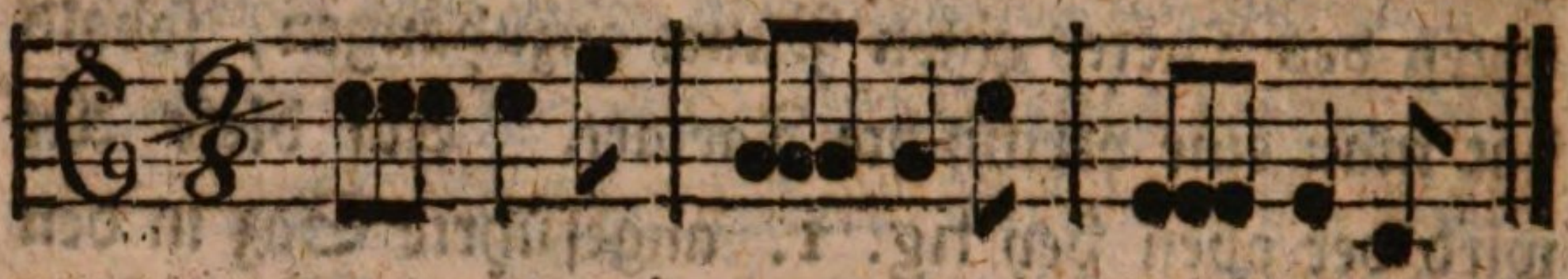


fig. 8. etc.

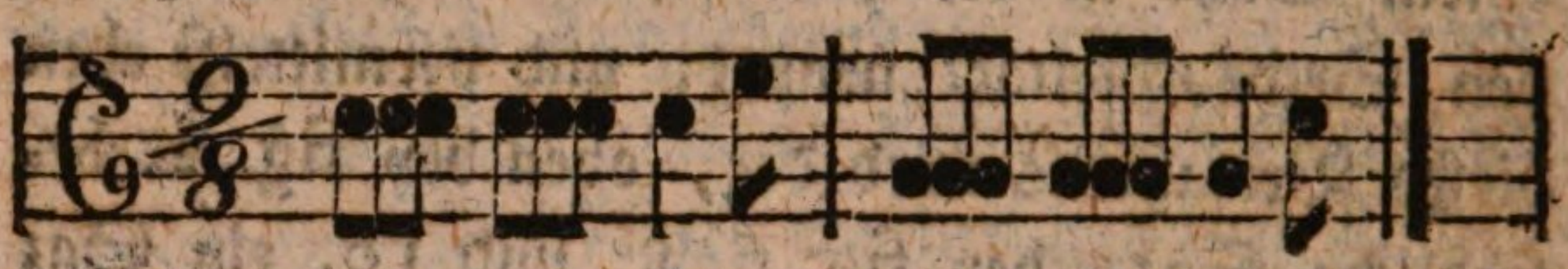
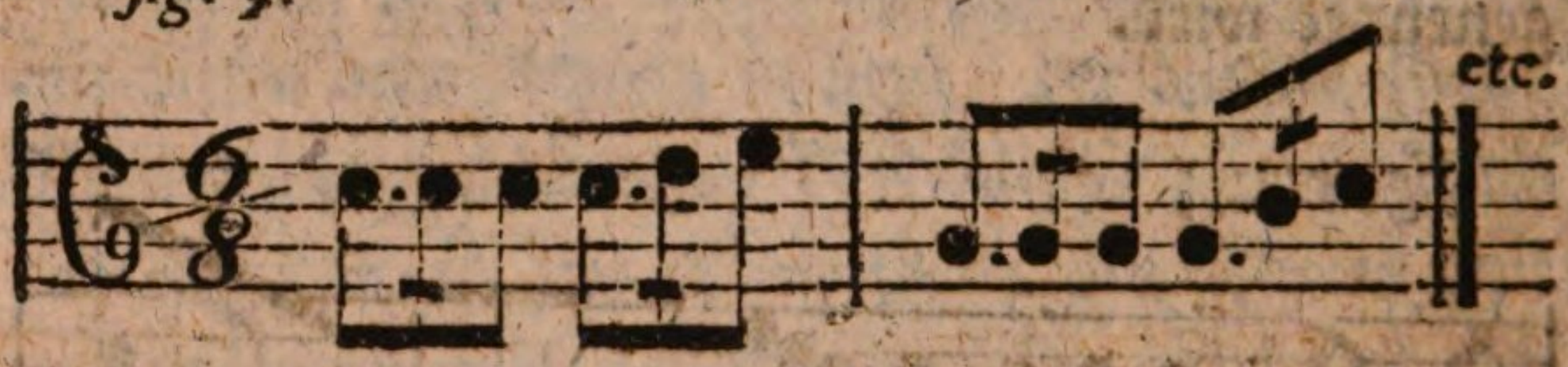
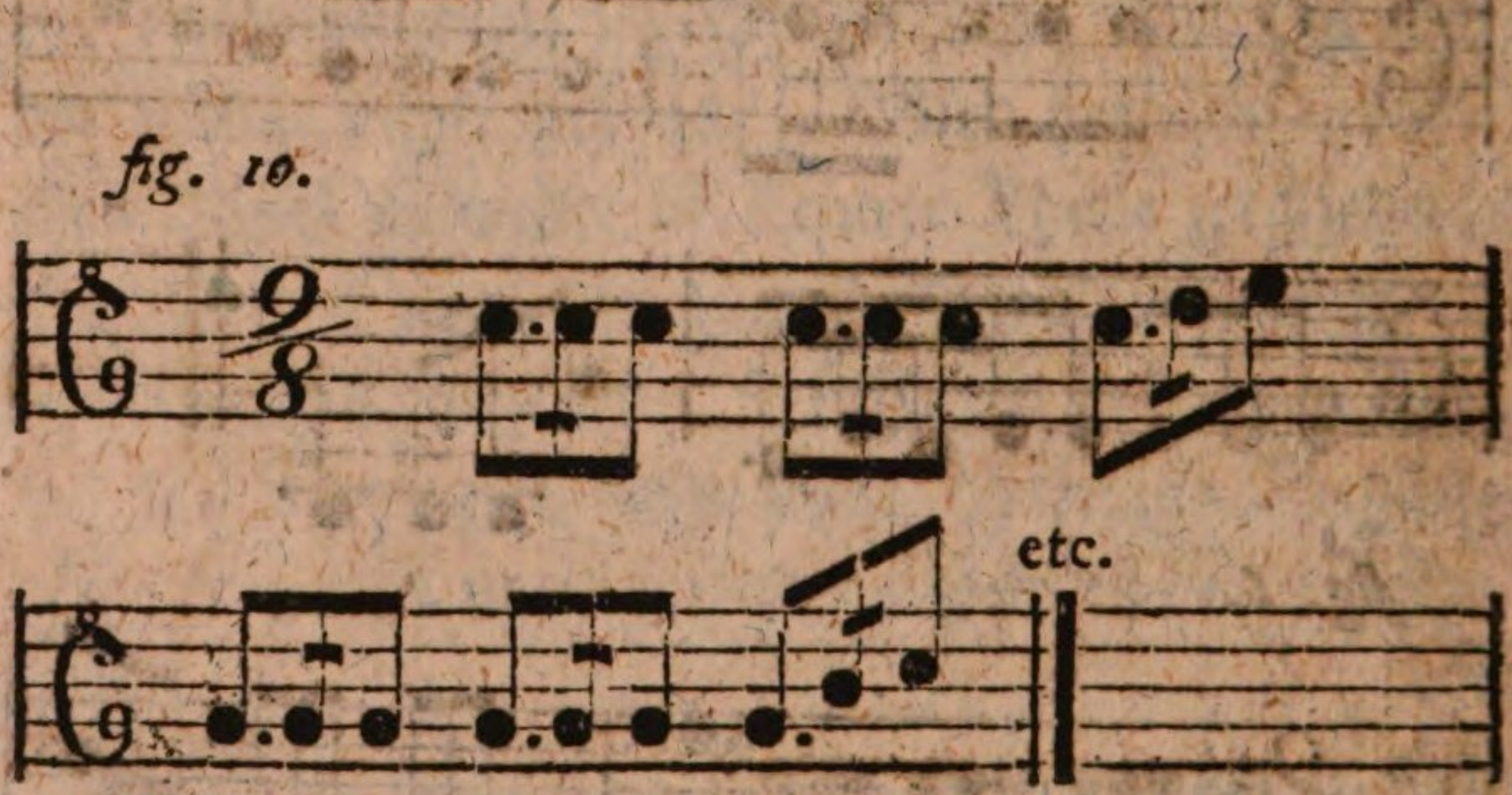


fig. 9.



etc.

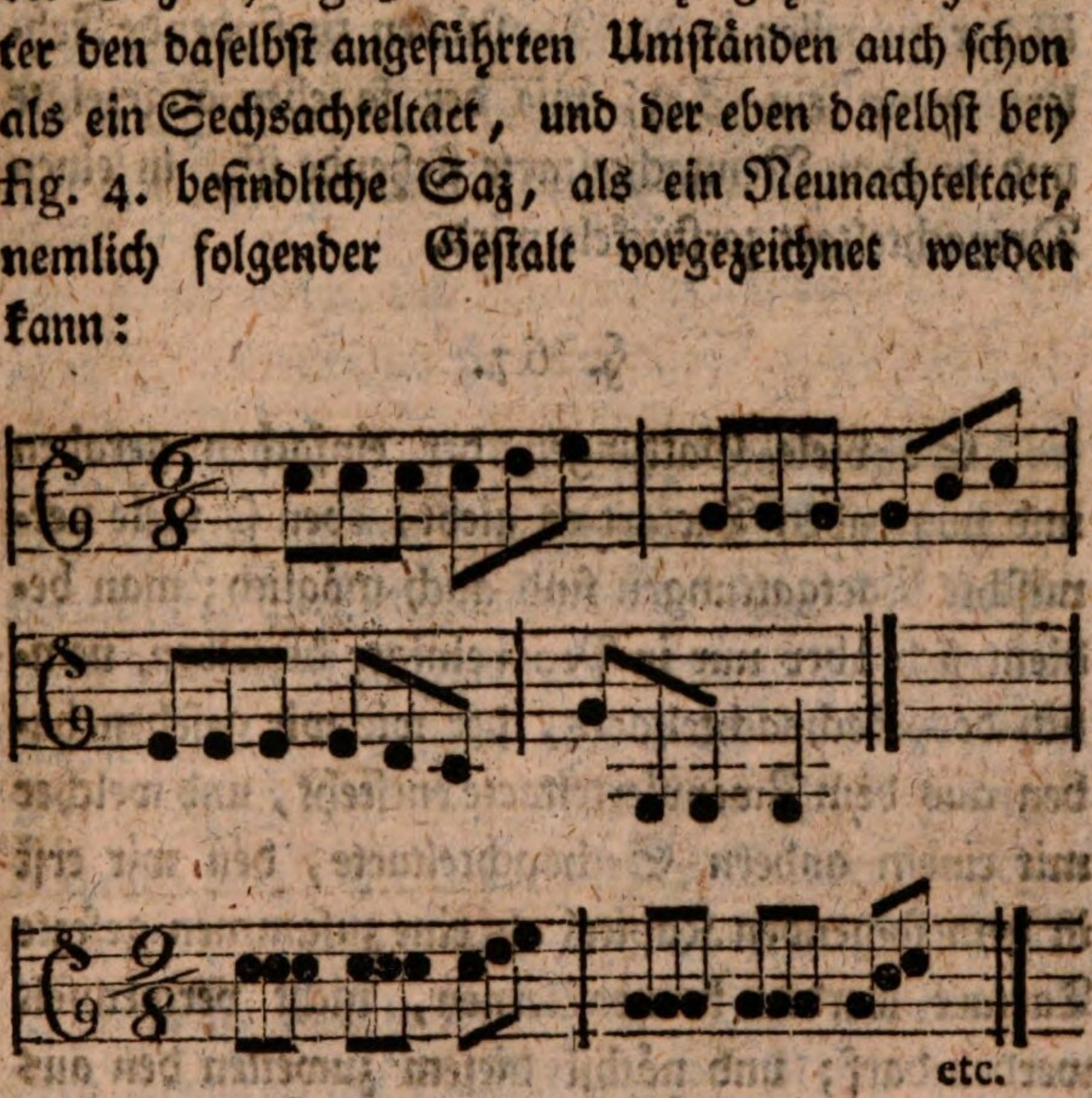
fig. 10.



etc.

§. 66.

Nun wird man ohne weitere Erklärung im Stande seyn, die Ursachen einzusehen, warum der Saz bey fig. 3. in dem vorhergehenden §. unter den daselbst angeführten Umständen auch schon als ein Sechsachteltact, und der eben daselbst bey fig. 4. befindliche Saz, als ein Neunachteltact, nemlich folgender Gestalt vorgezeichnet werden kann:



und eben so begreiflich muß es uns nunmehr seyn, daß es der Natur der Sache ganz zuwider ist, wenn man einen solchen Sechsachteltact, der, wie wir gesehen haben, aus einer einfachen Tactart entstanden ist, und auch noch als ein vermischter Tact alle Eigenschaften einer einfachen geraden Tactart behält, in zwey Theile trennt, und die

Töne der Melodie die ein einziger gerader Tact enthalten sollte, in zwey ungerade Tacte bringt, so wie es bey der sichtbaren Darstellung dieses Satzes bey fig. 1. §. 64. geschehen ist. Noch größer ist der zuweilen in den Tonstücken zu findende Fehler, wenn ein Saz, wie der so eben angezeigte und in dem Neunachteltacte stehende ist, in einen Dreyachteltact zerstückelt wird.

§. 67.

So viele Gattungen der einfachen geraden und ungeraden Tactart es giebt, eben so viele vermischte Tactgattungen sind auch möglich; man bedient sich aber nur in Praxi einiger derselben, nemlich des Sechsachteltacts, der wie wir gesehen haben aus dem Zweyvierteltacte entsteht, und welcher mit einem andern Sechsachteltacte, den wir erst in dem folgenden Kapitel als eine zusammen gesezte Tactart werden kennen lernen, nicht verwechselt werden darf; und nächst diesem zuweilen den aus dem Dreyvierteltacte entstehenden Neunachteltact, welcher aber, wie schon bemerkt worden ist, niemals in drey Tacte zerstückt, und als ein Dreyachteltact gebraucht werden darf.

§. 68.

In Ansehung der Bezeichnung der vermischten Tactarten ist noch zu bemerken, daß, weil die

Haupt-

Haupttheile derselben keine reine, sondern eine vermischte Notengattung ausmachen, welche man nicht wohl durch Zahlen, oder durch andere Zeichen vorstellen kann, so bedient man sich zur Bezeichnung derselben die Anzahl und Beschaffenheit der Tactglieder, und bezeichnet den Sechsachteltact mit $\frac{6}{8}$, und den Neunachteltact mit $\frac{9}{8}$.

§. 69.

Es würde überflüßig seyn, wenn ich das innere Verhältniß der Tactglieder und Tactnoten der vermischten Tactarten weitläuftig beschreiben wollte, denn man weiß ja schon aus dem vorher gehenden Kapitel, daß 1) wenn eine Note in drey gleiche Theile zergliedert wird, das erste Glied jederzeit innerlich lang, die beyden lezten Glieder hingegen innerlich kurz sind, und daß das erste Glied diese Eigenschaft auch in dem Falle behält, wenn alle drey Theile in der Gestalt zweyer Noten von ungleicher Gattung zum Vorschein kommen; und 2) ist es uns schon eben so bekannt, daß, wenn ein Tactglied in zwey Tactnoten zergliedert wird, die erste dieser Tactnoten innerlich lang, und die zweyte innerlich kurz sey.

Drittes Kapitel.

Von den zusammen gesezten Tactarten.

§. 70.

Bey der Einkleidung der Melodie in Noten und Tacte pflegt man oft durch eine ganze Melodie hindurch zwey und zwey Tacte einer einfachen Tactart, vermittelst Auslassung des Tactstriches, in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Tactes darzustellen, und also die Tacte einer einfachen Tactart zusammen zu setzen.

Die Ursache dieses Verfahrens mag entweder seyn, nicht nöthig zu haben, allzuviele Tactstriche zu schreiben, oder sie mag seyn, bey Tonstücken, bey welchen der Gewohnheit zu Folge der Tact gegeben wird, dem Director das allzu öftere Tactschlagen zu überheben, so wird durch dieses Zusammensetzen zweyer einfachen Tacte, in die äusserliche Form eines einzigen Tactes nichts in der Natur des Tactes selbst abgeändert, so lange man dabey nicht ausser Acht läßt, daß jeder Tact einer solchen zusammen gesezten Tactart zwey Tacte einer einfachen Tactart enthält. Es ist daher völlig einerley, ob man sich zur Vorstellung einer Melodie einer einfachen oder zusammen gesezten Tactgattung bedient, wenn nur jede dieser Gattungen ihren Eigenschaften gemäs richtig behandelt wird.

§. 71.

§. 71.

Weil jeder Tact einer zusammen gesezten Tactart aus zwey Tacten einer einfachen besteht, so muß er nothwendig zwey gute und auch zwey schlechte Tacttheile enthalten, und die Cäsuren der Ruhepuncte des Geistes müssen daher bey jeder zusammen gesezten Tactart sowohl auf die erste als auch auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen können; und dieses lezte insbesondere ist das Kennzeichen, an welches sich Anfänger halten müssen, um die zusammen gesezten Tactarten von den einfachen zu unterscheiden.

Anmerkung.

Die Ursache, warum in einer zusammen gesezten Tactart die Cäsuren dieser Ruhepuncte des Geistes auch bey gleichartiger Größe der rythmischen Theile, bald auf die erste, bald auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen, kann erst in den folgenden Abschnitten erklärt werden.

§. 72.

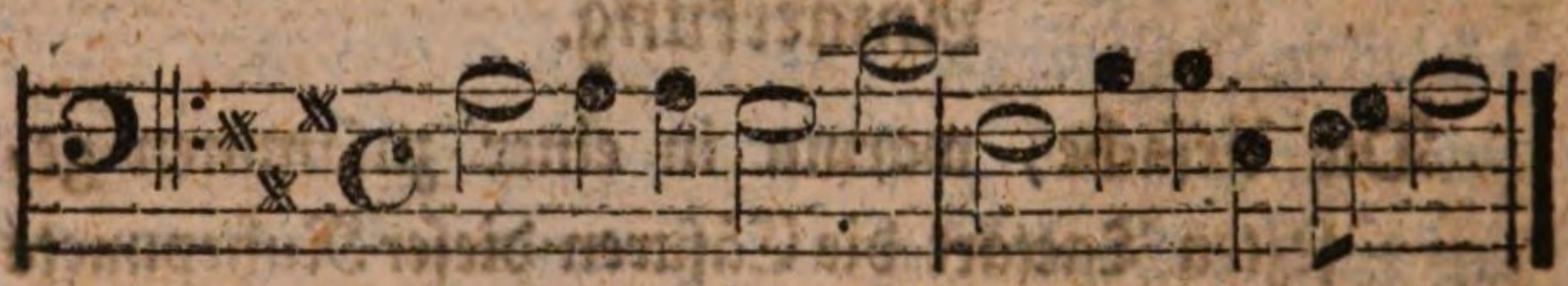
So viele Arten und Gattungen des einfachen Tactes vorhanden sind, eben so viele Arten und Gattungen des zusammen gesezten Tactes giebt es auch; man ist aber nicht gewohnt, sich aller und jeder dieser zusammen gesezten Tactarten in Praxi zu bedienen, weil bey einigen der Umfang jedes

Tactes

Tactes zu groß seyn würde, um die verschiedenen Zergliederungen der Hauptnoten des Tactes in dem rechten Gesichtspuncte fassen zu können.

§. 173.

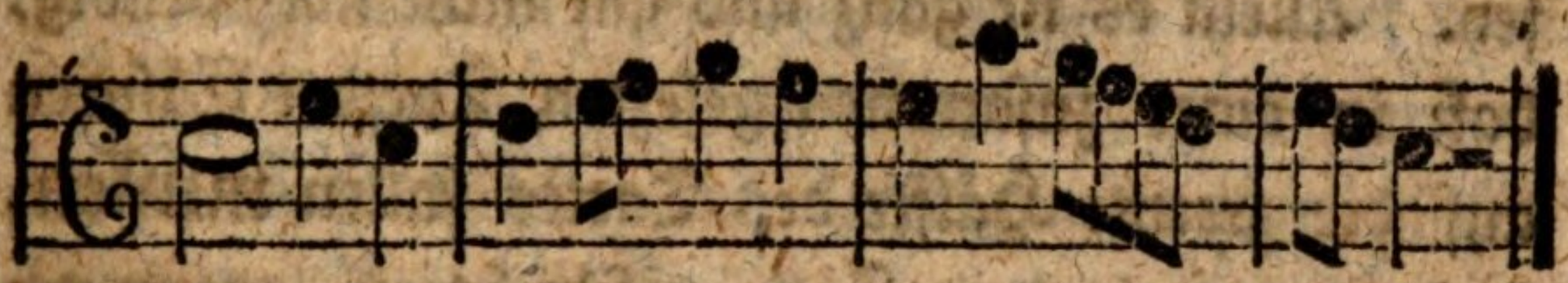
Aus dem Zweyzweyteltacte entsteht durch das Zusammenziehen zweyer Tacte der Vierzweyteltact, der sehr selten, und nur noch zuweilen in Fugen gebraucht, und mit einem C bezeichnet wird. Ein Beyspiel dieser Tactgattung giebt uns die Fuge in dem Tod Jesu von Graun über die Worte: Christus hat uns ein Vorbild gelassen ꝛc. z. E.



Christus hat uns ein Vor-bild gela-- u. s. w.

Aus dem Zweyvierteltacte hingegen entsteht durch die Zusammensetzung der bekannte Viervierteltact, zu dessen Bezeichnung man sich des undurchstrichenen C bedient. Diese zusammen gesezte Tactgattung enthält vier Viertel in jedem Tacte, von welchen das erste und dritte die beyden guten Tacttheile, das zweyte und vierte aber die beyden schlechten Tacttheile ausmachen; und diese vier Viertel dürfen niemals mit den vier Vierteln eines Zweyzweyteltacts verwechselt werden, welche aus der Zergliederung der beyden Haupt-

theile dieser Tactgattung entstehen, die aber als bloße Tactglieder niemals als zwey gute und zwey schlechte Tacttheile gebraucht werden können. In dem folgenden Satze:



sind die Viertel weiter nichts als Tactglieder, weil der Saz, der zur Darstellung desselben gewählten Notengattung zu Folge, in dem Zweyzweyteltacte steht; soll dieser Saz in den Viervierteltact gesezt werden, so muß man sich jeden Tact desselben erst in der Gestalt eines Zweyvierteltactes vorstellen, das heißt, man muß zur Darstellung der beyden Haupttheile eines jeden Tactes Viertel wählen, denn alsdenn erst kann man vermittelst der Zusammensetzung zweyer Tacte einen Viervierteltact erhalten; als:

Hier äussert sich zugleich das in dem 71sten §. angegebene Kennzeichen einer zusammen gesezten Tactart, daß nemlich die Cäsuren der Absätze und Tonschlüsse auch auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen können. So bald dieser Fall in einer Melodie

lodie (voraus gesezt, daß sie richtig in eine Tactart eingekleidet ist) vorhanden ist, so bald kann man auch mit Gewißheit daraus erkennen, daß die Melodie in einer zusammen gesezten Tactart vorgestellt sey. Allein es ist ganz und gar nicht nothwendig, daß in einer zusammen gesezten Tactart Cäsuren auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen müssen, sondern nur in dem Falle geschieht es, wenn gerade rythmische Theile vorhanden sind, die ohne Tacterstickung *) gebraucht werden. Es kann aber der Fall vorkommen, daß entweder durch die Vermischung der geraden und ungeraden rythmischen Theile, oder auch durch verschiedene Tacterstickungen alle Cäsuren der Absätze einer Melodie zufällig auf die erste Hälfte des Tactes fallen; daher ist es jederzeit, wenn man in einem solchen Falle entscheiden will, ob die Tactart einfach oder zusammen gesezt sey, am besten, die Beschaffenheit des Umfanges der Theile der Melodie, die wir sogleich in

*) Was die Tacterstickung sey, kann erst in dem folgenden Abschnitte erklärt werden. Ich muß mich dieses Kunstwortes deswegen hier schon im Voraus bedienen, weil ich den Anfänger in diesem Abschnitte zeigen muß, daß zur vollkommenen Unterscheidung der einfachen und zusammen gesezten Tactarten die Kenntniß des Inhaltes des folgenden Abschnittes nothwendig erfordert werde.

in dem folgenden Abschnitte werden kennen lernen, zugleich mit in Betracht zu ziehen; denn auch dieser Gegenstand insbesondere kann uns vorzüglich behülflich seyn, zu entscheiden, ob eine Melodie in einer einfachen oder zusammen gesezten Tactart vorgestellt ist, denn wir lernen daraus, daß der folgende Satz bey fig. 1. deswegen in einer einfachen, der Satz bey fig. 2. aber deswegen in einer zusammen gesezten Tactart stehen muß, weil beyde Sätze rythmische Theile der Melodie sind, die gleichen Umfang haben, oder in der Sprache der Kunst, weil beyde rythmische Theile sind, die man Vierer nennet, von welchen der bey fig. 1. in einer einfachen Tactart, oder in der äusserlichen Gestalt eines Vierers in vier Tacten erscheint, der bey fig. 2. hingegen nothwendig in einer zusammen gesezten Tactart stehen muß, weil er als ein Vierer nur in der äusserlichen Gestalt von zwey Tacten zum Vorschein kömmt.

fig. 1.

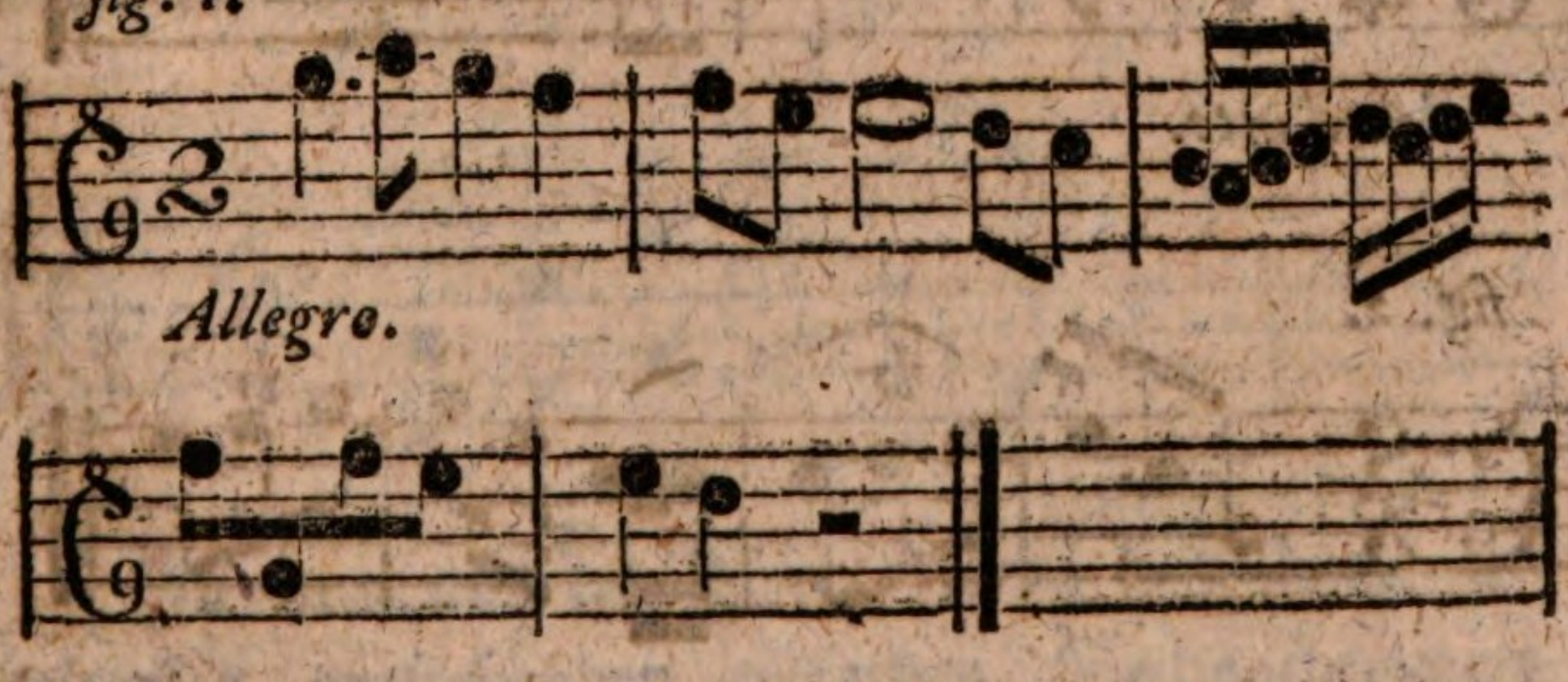
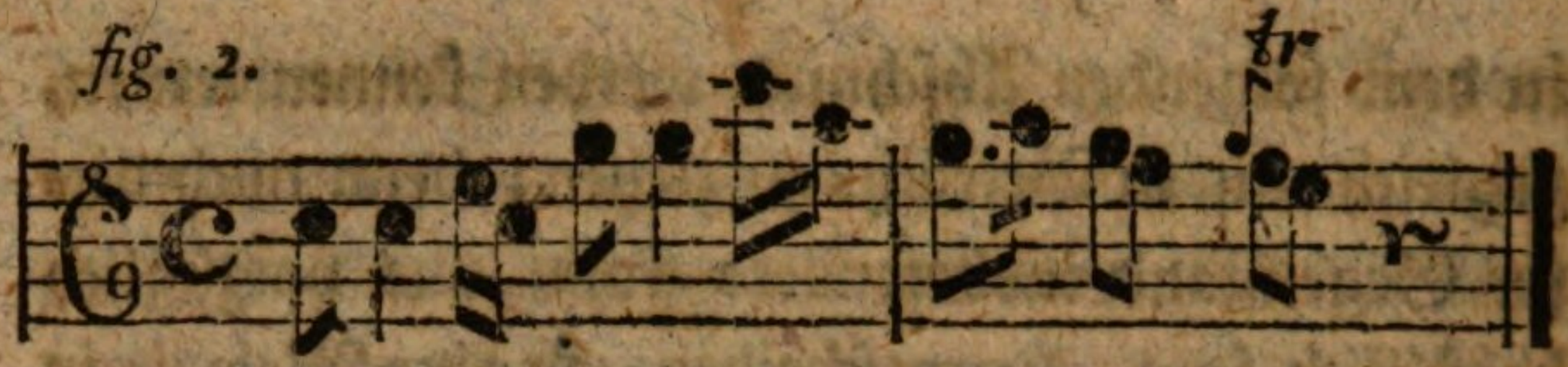


fig. 2.

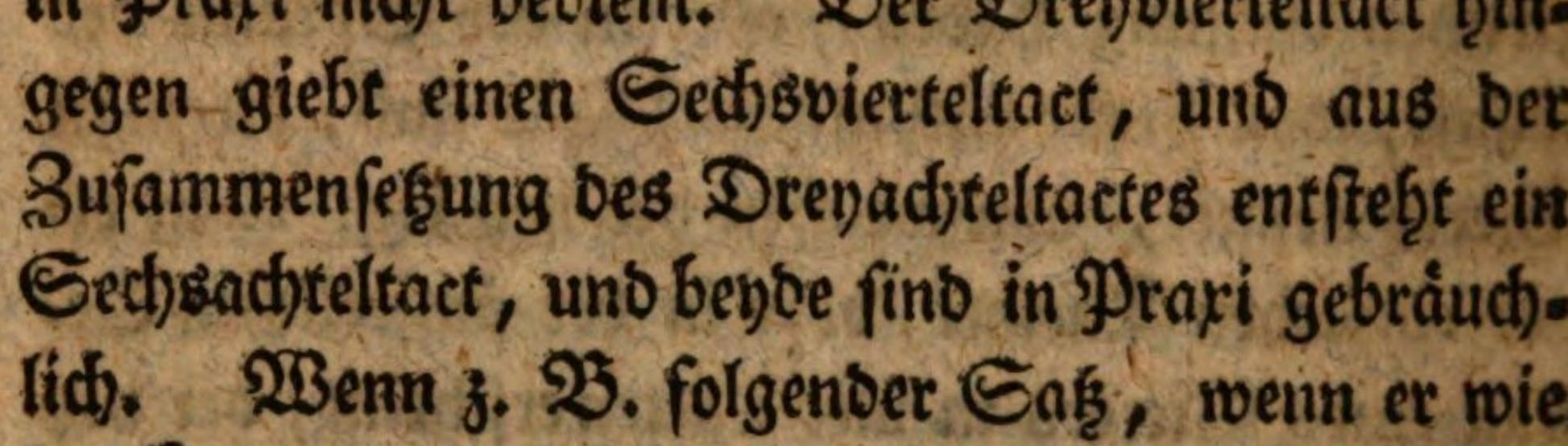


Allegro.

§. 74.

Werden die einfachen ungeraden Tactarten zusammen gesezt, so entsteht aus dem Dreyzweyteltacte ein Sechszweyteltact, dessen man sich aber in Praxi nicht bedient. Der Dreyvierteltact hingegen giebt einen Sechsvierteltact, und aus der Zusammensetzung des Dreyachteltactes entsteht ein Sechsachteltact, und beyde sind in Praxi gebräuchlich. Wenn z. B. folgender Satz, wenn er wie bey fig. 1. in den Dreyvierteltact, oder wie bey fig. 2. in den Dreyachteltact geschrieben ist,

fig. 1.



Andante.

fig. 2.

vermit-

vermittelst Auslassung eines Tactstriches in einer zusammen gesezten Tactart erscheinen soll, so giebt uns derselbe bey fig. 3. ein Beyspiel eines Sechsvierteltactes, und bey fig. 4. ein Beyspiel eines Sechsachteltactes.

fig. 3.

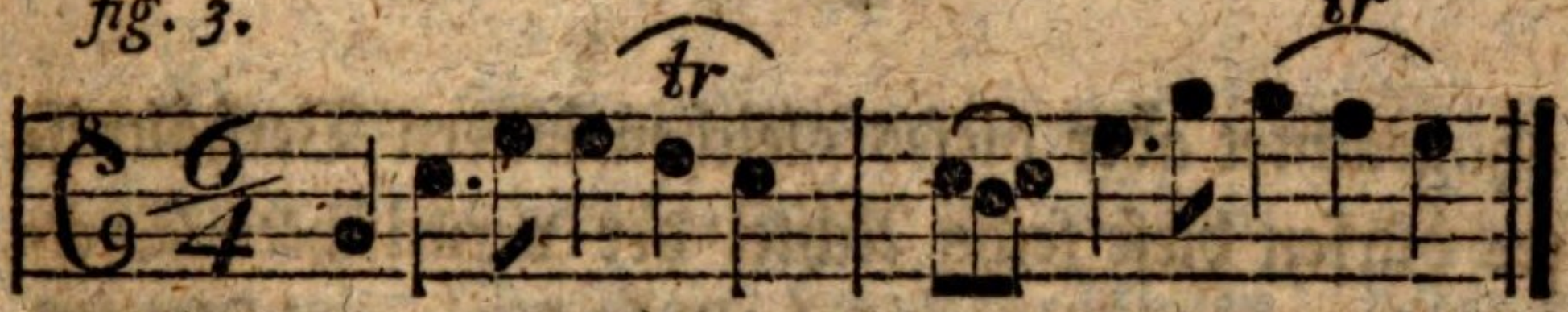
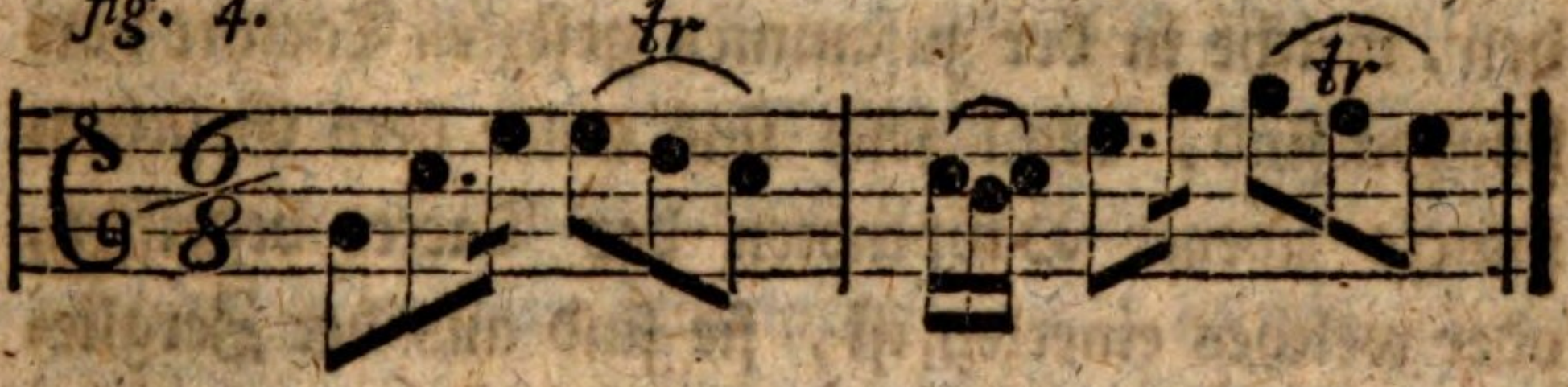
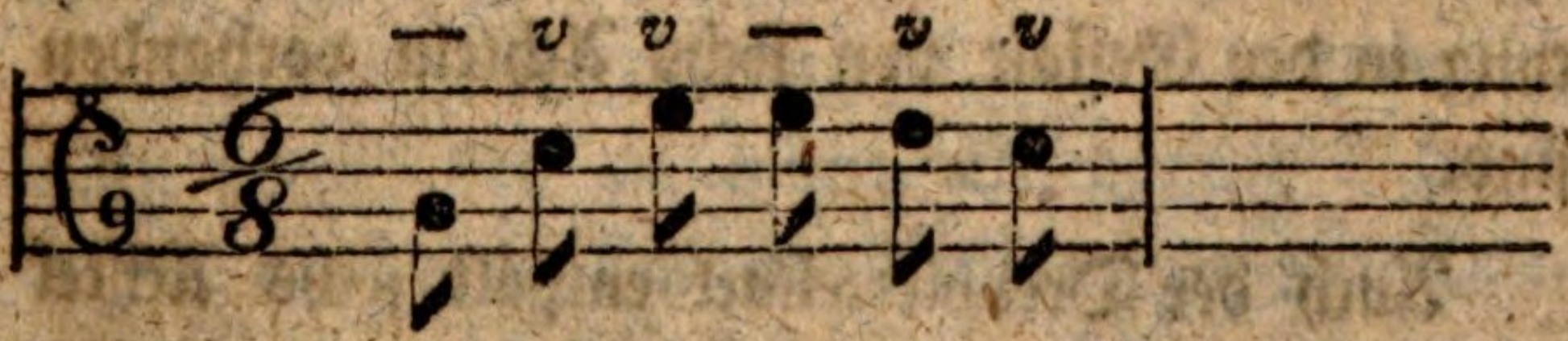


fig. 4.

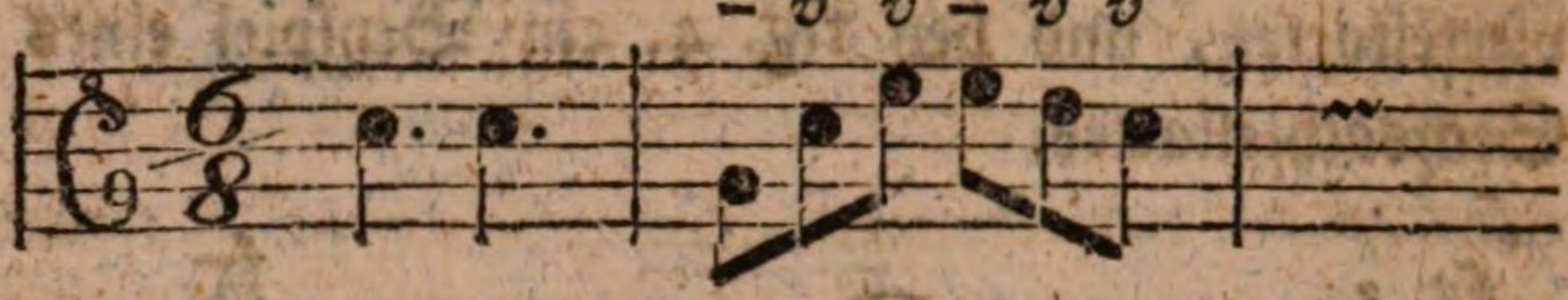


In diesen beyden zusammen gesezten Tactgattungen sind sechs Hauptnoten, z. E. in dem Sechsachteltacte sechs Achtel enthalten, unter welchen auf das erste und vierte die guten Tactzeiten fallen, und die unter einander folgendes innere Verhältniß haben:



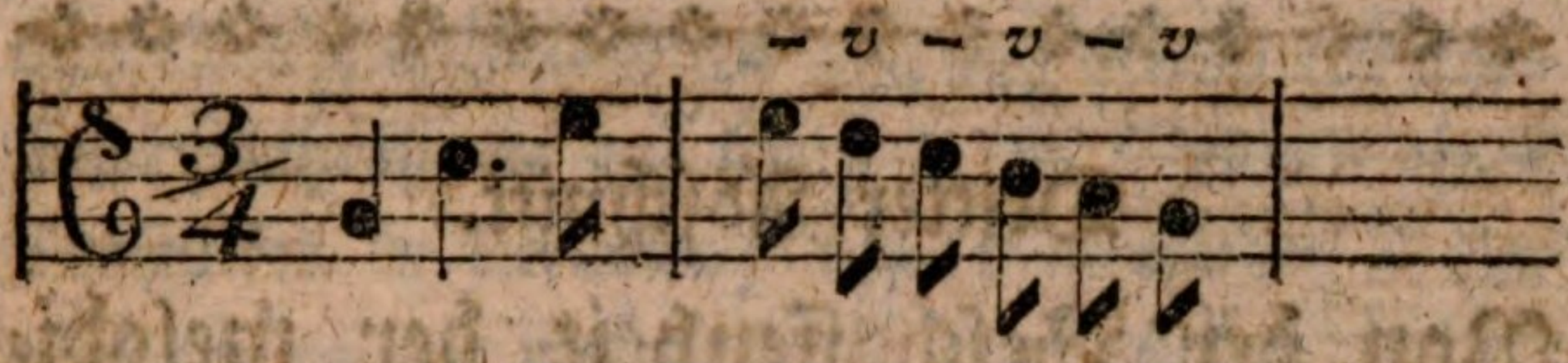
In dem aus der Vermischung des Zweyvierteltactes entstehenden einfachen Sechsachteltacte

sind auch sechs Achtel vorhanden, die unter einander in eben diesem Verhältnisse stehen, z. E.



ohngeachtet aber dieses gleichen innern Verhältnisses dürfen diese sechs Achtel der vermischten Tactart niemals mit jenen sechs Achteln verwechselt werden, welche in der zusammen gesezten Tactart vorhanden sind, denn jene sind unter dem Gesichtspuncte zweyer Hauptnoten des Tactes begriffen, oder welches einerley ist, sie sind aus der Zergliederung zweyer Noten entstanden, deren eine den guten, die andere aber den schlechten Theil eines einzigen Tactes ausmachen; diese aber sind selbst Hauptnoten des Tactes, von welchen jedesmal drey und drey einen ganzen einfachen ungeraden Tact mit seinen beyden Haupttheilen, Thesis und Arsis ausfüllen, und die durch Auslassung des Tactstriches oder durch das Zusammensetzen der Tactgattung in der Gestalt von sechs Achteln vorhanden sind.

Auch der Dreyvierteltact enthält sechs Achtel durch die Zergliederung seiner Hauptnoten, diese sechs Achtel aber können wegen ihres, von jenen verschiedenen innern Verhältnisses, z. E.



nicht so leicht mit jenen verwechselt werden.

§. 75.

Von den Tactgattungen, die aus der Zusammensetzung der verschiedenen vermischten Tactgattungen zum Vorschein kommen können, bedient man sich in Praxi nur des einzigen Zwölfachtel-tacts, der aus der Zusammensetzung des vermischten Sechsachteltactes entsteht. Und dieser Tactgattung sollte man sich eigentlich nur in dem Falle bedienen, wenn die Achtel nicht in kleinere Theile zergliedert werden, weil in dem entgegen gesezten Falle allzuviele Tactnoten in jedem Tacte enthalten sind, durch welche die Eintheilung derselben erschwert wird.

§. 76.

Weil durch die Zusammensetzung der Tactarten in dem innern Verhältnisse der Tacttheile und Tactglieder nichts abgeändert wird, so habe ich nicht nöthig von der innern Beschaffenheit dieser Theile des Tactes bey den zusammen gesezten Tactarten besonders zu handeln.

Dritter Abschnitt.

Von der Beschaffenheit der melodischen Theile.

§. 77.

So nothwendig in der Sprache überhaupt, und also auch in den Produkten derjenigen schönen Künste, die durch die Sprache ihre Absicht erreichen, nemlich in der Dichtkunst und Beredsamkeit gewisse mehr und weniger merkliche Ruhepuncte des Geistes sind, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung verständlich werden soll, eben so nothwendig sind dergleichen Ruhepuncte des Geistes in der Melodie, wenn sie auf unsere Empfindungen würken soll. Eine Wahrheit an welcher wohl noch niemals gezweifelt worden ist, und die daher keines weitern Beweises bedarf.

Vermittelst dieser mehr und weniger merklichen Ruhepuncte des Geistes lassen sich die Producte dieser schönen Künste in größere und kleinere Theile auflösen; durch die merklichsten derselben zerfällt z. B. die Rede in verschiedene Perioden, und durch die weniger merklichen zerfällt wiederum der Periode in einzelne Sätze und Redetheile;

und

und eben so wie die Rede läßt sich vermittelst ähnlicher Ruhepuncte des Geistes die Melodie eines Tonstückes in Perioden, und diese wieder in einzelne Sätze und melodische Theile auflösen.

Wir müssen nothwendig zuerst die materielle Beschaffenheit dieser Theile, aus welchen die Perioden der Melodie zusammen gesezt werden, in diesem Abschnitte kennen lernen, ehe wir die formelle Beschaffenheit derselben, das ist, die Verbindungsart der kleinern melodischen Theile zu einem Haupttheile des Ganzen, oder den melodischen Periodenbau mit Nutzen vor uns nehmen können.

§. 78.

Betrachten wir in den Producten der Tonkunst die verschiedenen Theile, aus welchen die Perioden derselben bestehen, so finden wir an diesen Theilen hauptsächlich zwey Merkmale, durch welche sie sich als Theile des Ganzen unterscheiden, erstlich die Art ihrer Endigungen, oder dasjenige, wodurch sich die Ruhepuncte des Geistes in dem materiellen Theile der Kunst äußern, und zweytens den Umfang dieser Theile, und zugleich ein gewisses Ebenmaas, oder ein gewisses Verhältniß derselben, welches sie in Ansehung der Zahl ihrer Tacte bemerken lassen, wenn sie auf ihre wesentlichen Bestandtheile zurück geführt werden.

Die Endigungen dieser Theile sind gewisse Formeln, die uns den mehr oder weniger merkbaren Ruhepunct des Geistes fühlbar unterscheiden lassen, und es ist noch kein allgemein angenommenes Kunstwort vorhanden, welches schicklich wäre, sowohl die Verschiedenheit dieser Formeln überhaupt, als auch insbesondere die Ordnung zu bezeichnen, in welcher die verschiedenen Arten und Gattungen derselben bey dem Baue der melodischen Perioden auf einander folgen können; *) wir wollen diesen Gegenstand in Ermangelung eines völlig passenden Ausdruckes, wegen seiner Aehnlichkeit, die sich bey der Bezeichnung der

größern

*) Der Ausdruck Tonordnung ist nicht vermögend sowohl die verschiedenen Arten und Gattungen der Endigungsformeln der melodischen Theile überhaupt, als auch insbesondere die Art ihrer Verbindung in den Perioden zu bezeichnen; denn er kann seiner Zusammensetzung nach weiter nichts anzeigen, als entweder das Schickliche in der Folge der Töne überhaupt, das ist dasjenige, was ich oben in dem ersten Abschnitte die Tonführung genennet habe, oder er muß einen Theil der Tonausweichung bezeichnen, nemlich denjenigen, wo gezeigt wird, in welcher Ordnung die verschiedenen Nebentöne eines bey dem Tonstücke zum Grunde liegenden Haupttones sich nach einander hören lassen können.

größern und kleinern Ruhepuncte des Geistes bey der Sprache äussert, die melodische Interpunction nennen. *)

*) Auch dieser Ausdruck ist noch nicht völlig passend diesen Gegenstand zu bezeichnen, denn die Ruhepuncte des Geistes sind sowohl in der Rede, als auch in der Melodie etwas Wesentliches, und in der ersten sind die Unterscheidungszeichen bey der sichtbaren Darstellung derselben weiter nichts, als Hülfsmittel, die mehr oder weniger merklichen Ruhepuncte des Geistes (die auch ohne interpunctische Zeichen noch da seyn würden) geschwinder zu entdecken. In der Melodie hat man dieses Hülfsmittel gar nicht nöthig, weil ihre Ruhepuncte des Geistes ohnedieß genug auf unser Gefühl würken, als daß man nöthig haben sollte, bey ihrer Darstellung in Noten, sich zur Bezeichnung derselben besonderer Merkmale zu bedienen. Demohngeachtet enthalten diese Gegenstände viele Aehnlichkeit; so schließt z. B. der Punct den Perioden der Rede wie die Cadenz den Perioden der Melodie, und der Absatz und Einschnitt unterscheidet die melodischen Theile des Perioden eben so, wie das Semicolon und Komma die kleinern Theile des Perioden der Rede. Und diese Aehnlichkeit ist es besonders, die mich veranlaßte, den Ausdruck Interpunction bey der Unterscheidung der melodischen Theile zu brauchen.

Der Umfang dieser melodischen Theile hingegen, und das Ebenmaas oder das Verhältniß derselben, welches sie in Ansehung der Anzahl der Tacte unter einander haben, wird mit dem Ausdrucke Rythmus bezeichnet.

§. 79.

Die durch die Ruhepuncte des Geistes entstehende Theile der Melodie sind nun entweder so beschaffen, daß einer ohne den andern als ein Theil des Perioden verstanden werden kann, oder nicht, das heißt, diese Theile enthalten entweder vollständige Gedanken oder nicht. Enthält ein solcher melodischer Theil nur einen unvollständigen Gedanken, muß noch ein anderer Theil damit verbunden werden, wenn er verstanden, oder als ein vollständiger Theil empfunden werden soll, so wird er ein Einschnitt genennet; ist aber der Gedanke als Theil betrachtet vollständig, so läßt er in der Vorstellung oder in der Empfindung des ganzen Perioden entweder nothwendig noch etwas erwarten, oder nicht, oder mit andern Worten, der vollständige Gedanke ist entweder so beschaffen, daß der Periode nicht damit geschlossen werden kann, oder der Periode kann damit geschlossen werden, im ersten Falle wird er ein Absatz genennet, und im zweyten Falle wollen wir ihn, um ihn von dem Absatze zu unterscheiden, wegen sei-

ner eigenthümlichen Cadenzformel einen Schlußsatz nennen.

Dieser Eintheilung zu Folge haben wir drey verschiedene Arten der melodischen Theile kennen zu lernen, nemlich die Einschnitte, die Absätze und die Schlußsätze; und bey jeder Art dieser Theile kömmt nach Anleitung des vorhergehenden Hphs theils die Formel, durch welche sie als Ruhepuncte des Geistes merklich werden, oder unserm gewählten Ausdrucke zu Folge, das interpunctische Zeichen derselben, theils aber auch der Umfang oder die Anzahl ihrer Tacte in Betracht.

Anmerkung.

Unter den verschiedenen Absätzen eine Melodie enthält gemeiniglich *) der erste derselben den Hauptgedanken, das ist denjenigen, der gleichsam die Empfindung bestimmt, welche das Ganze erwecken soll, und dieser wird das Thema oder der Hauptsatz genen-

*) Ich sage gemeiniglich, denn es ist nicht nothwendig, daß z. B. ein Allegro oder Adagio mit dem Hauptsatze anfangen muß; es gehet zuweilen ein Eingang oder ein Vorbereitungssatz u. dergl. voraus; jedoch dieses gehört in die Folge dieser Blätter.

nennet, die übrigen Absätze aber, die gleichsam die verschiedenen Aeusserungen dieser Empfindung darstellen, kann man billig, weil sie in der Ausführung auf verschiedene Art zergliedert werden, Zergliederungssätze nennen. Weil aber sowohl diese als jene weder in Ansehung des Umfanges, noch in Rücksicht ihrer interpunctischen Formel wesentlich verschieden sind, so haben wir nicht nöthig, von dieser besondern Eintheilung in diesem Abschnitte Gebrauch zu machen.

§. 80.

Die Vollständigkeit selbst kann sich bey den melodischen Sätzen auf verschiedene Art äussern. Ein Satz enthält entweder 1) nur so viel, als zu seiner Vollständigkeit unumgänglich nöthig ist, wenn er als ein für sich bestehender Theil des Ganzen verständlich oder empfindbar seyn soll, und einen solchen Satz will ich einen engen Satz nennen; oder er enthält 2) zugleich eine Erklärung, eine genauere Bestimmung der in demselben vorhandenen Empfindung, und in diesem Falle ist der Satz ein erweiterter Satz; oder es werden 3) zwey oder mehrere an sich vollständige Sätze dergestalt zusammen geschoben, daß sie in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Satzes zum

Vor-

Vorschein kommen, und einen solchen Satz wollen wir einen zusammen geschobenen Satz nennen.

Erstes Kapitel.

Von den engen Sätzen und von den in denselben enthaltenen Einschnitten.

§. 81.

Sowohl die Stellen wo sich in der Melodie Ruhepuncte des Geistes äußern, als auch die Beschaffenheit dieser Ruhepuncte des Geistes, in so ferne sie mehr oder weniger merklich sind, das heißt, in so ferne sie entscheiden lassen, ob die damit geendigten Theile des Ganzen, als Theile betrachtet vollständig sind oder nicht, kann (allgemein genommen) nur durch das Gefühl bestimmt werden; und ob gleich in der Folge dieses Kapitels von dem Umfange und von den Endigungsformeln dieser Theile gehandelt werden muß, so kann dennoch weder der Umfang noch die interpunctische Formel derselben ein allgemeines characteristisches Kennzeichen abgeben, durch welches sich sowohl die Stelle, wo in der Melodie ein Ruhepunct des Geistes vorhanden ist, als auch die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der dadurch

zum

zum Vorschein kommenden Theile bestimmen läßt. *)

Wenn man in der Melodie Subject und Prädicat eben so bestimmt unterscheiden könnte als in der

*) Sollte es wohl verschiedenen meiner Leser auffallend seyn, daß ich bey der Unterscheidung der materiellen Theile der Melodie den Anfänger vor den Richterstuhl des Gefühls führe? Allein durch welche Hülfsmittel soll er außerdem sowohl die in der Melodie enthaltnen Ruhepuncte des Geistes, die sich durch keine nachfolgende Pause kenntlich machen, als auch die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der Theile, die dadurch entstehen, kennen lernen? Vermittelst der Anzahl der Tacte kann nicht allgemein bestimmt werden, wo in der Melodie Ruhepuncte des Geistes vorhanden seyn müssen, die das Ganze, um es deutlich empfinden zu lassen, in Theile trennen; und die Endigungsformeln diese Theile sind so verschieden, und können auf so mannigfaltige Art gebildet werden, daß es sehr unsicher wäre, vermittelst dieser Figuren entscheiden zu wollen, wo Ruhepuncte des Geistes in der Melodie vorhanden sind; nicht zu gedenken, daß solche Notenfiguren in der Melodie auch da gebraucht werden können, wo sich keine Ruhepuncte des Geistes äussern. Kurz die Stellen, wo sie in der Melodie vorhanden sind, können durch nichts materielles bestimmt werden. Wenn nun das Gefühl

der Rede, so würden wir nicht nöthig haben die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der Sätze von dem Gefühle entscheiden zu lassen; denn als-

denn

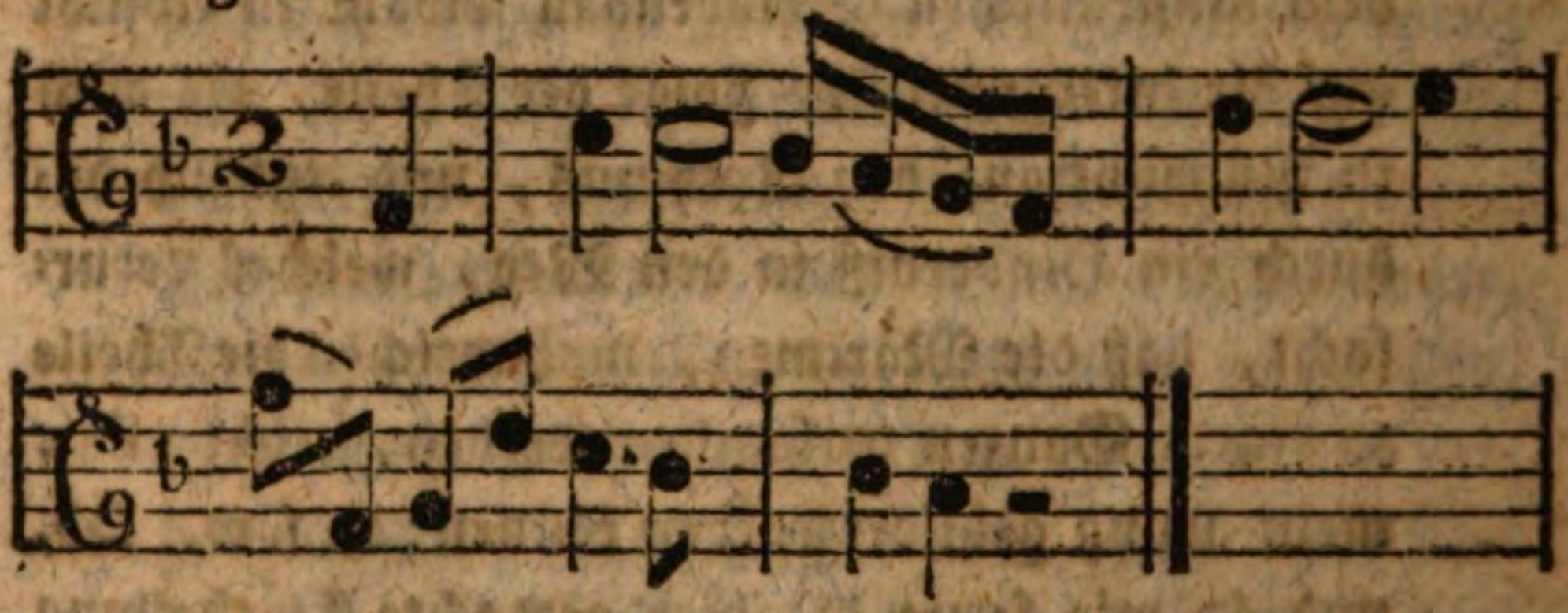
fühl nothwendig zur Entscheidung dieses Gegenstandes mitwürken muß, warum sollte es nicht auch zugleich entscheiden, ob die durch dasselbe entdeckten Ruhepuncte des Geistes vollständige oder unvollständige Theile des Ganzen endigen, zumal da dieses eben so leicht von demselben entschieden werden kann, als jenes?

Man ist zwar gewohnt, jeden melodischen Theil, welcher drey oder vier Tacte einer einfachen Tactact einnimmt, ohne Unterschied einen Absatz zu nennen, der Gedanke mag dabey seine Vollständigkeit erreicht haben oder nicht; allein man erschwert sich durch diese nicht genug bestimmte Beschaffenheit der Sätze die Lehre von dem musikalischen Periodenbau sowohl in Absicht auf die interpunctische Folge der Theile, als auch in Rücksicht auf den Rythmus, und legt sich dadurch ein Hinderniß in den Weg, welches verursacht, daß die Maximen, nach welchen die Theile zu einem Ganzen verbunden werden, nicht allgemein genug gebildet werden können; u. s. w. Ob, und in wie ferne die hier gemachte Eintheilung der Sätze in enge und erweiterte, die Lehre von dem musikalischen Periodenbau erleichtert, kann daher eigentlich noch nicht in diesem Abschnitte, sondern erst in der Folge beurtheilt werden.

denn wäre ein noch unvollständiger Satz oder ein Einschnitt, ein solcher melodischer Theil, dem entweder ein Subject oder ein Prädicat mangelt. Die Vollständigkeit des engen Satzes würde sich durch die Verbindung eines Prädicates mit einem Subjecte äussern; und ein erweiterter Satz wäre alsdenn ein solcher, in welchem entweder mehr als ein Prädicat mit dem Subjecte verbunden, oder in welchem entweder das Subject, oder das Prädicat, oder auch beyde zugleich durch Nebenbegriffe genauer bestimmt worden wären.

Ich will diese Vergleichung der melodischen Sätze mit den Sätzen der Rede einen Augenblick verfolgen. Wenn wir z. B. folgenden Satz aus diesem logischen Gesichtspuncte betrachten wollten:

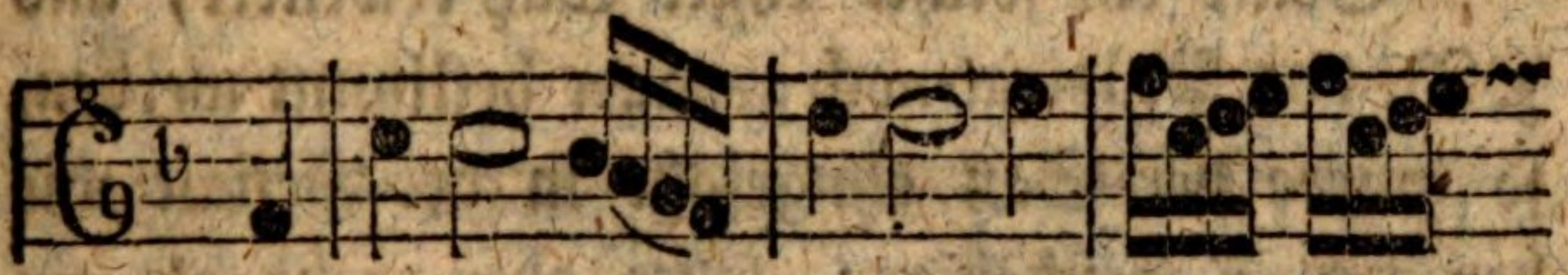
Allegretto.



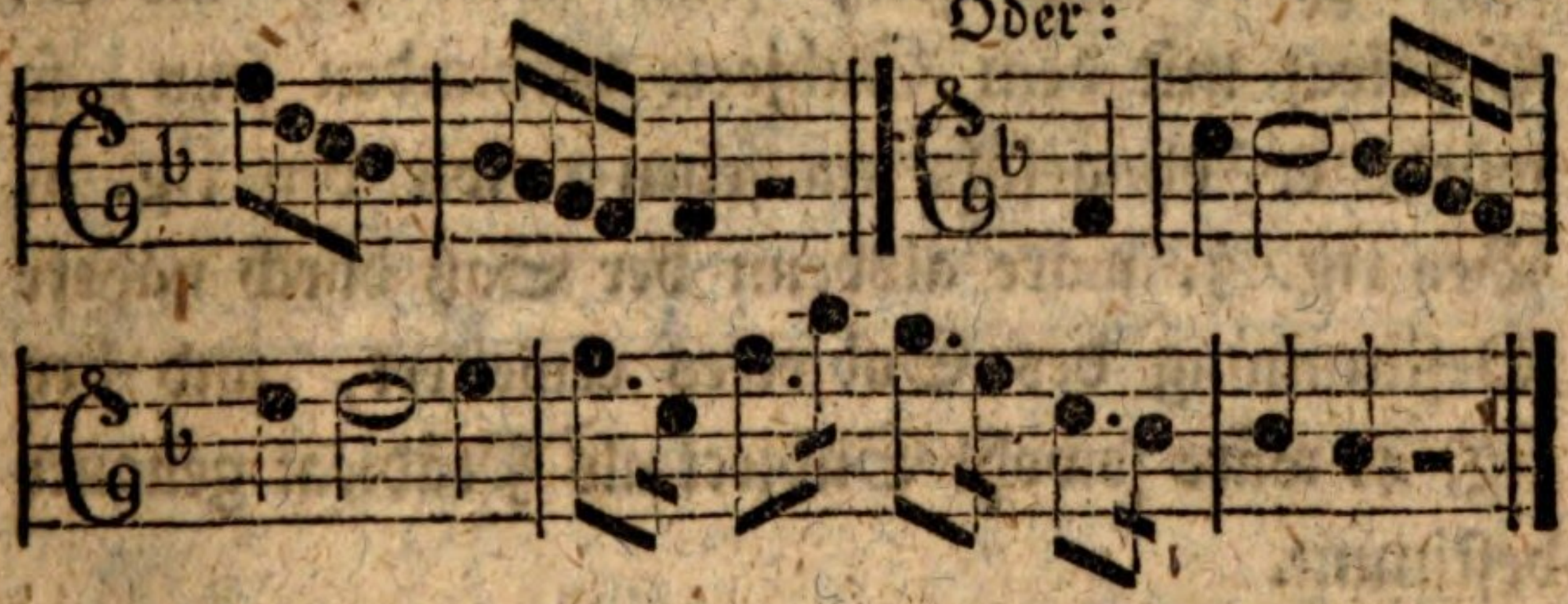
so wäre er ein enger vollständiger Satz, weil der in den ersten zwey Tacten desselben enthaltne Hauptgedanke oder das Subject desselben, durch die

zwey

zwey folgenden Tacte oder durch ein Prädicat eine gewisse Richtung, eine gewisse Bestimmung erhält. Wem dieses zu subtil oder zu spitzfindig zu seyn scheint, der versuche es, die zwey letzten Tacte auf verschiedene Arten anders zu bilden, das ist, mit dem Subjecte andere Prädicate zu verbinden; z. B.

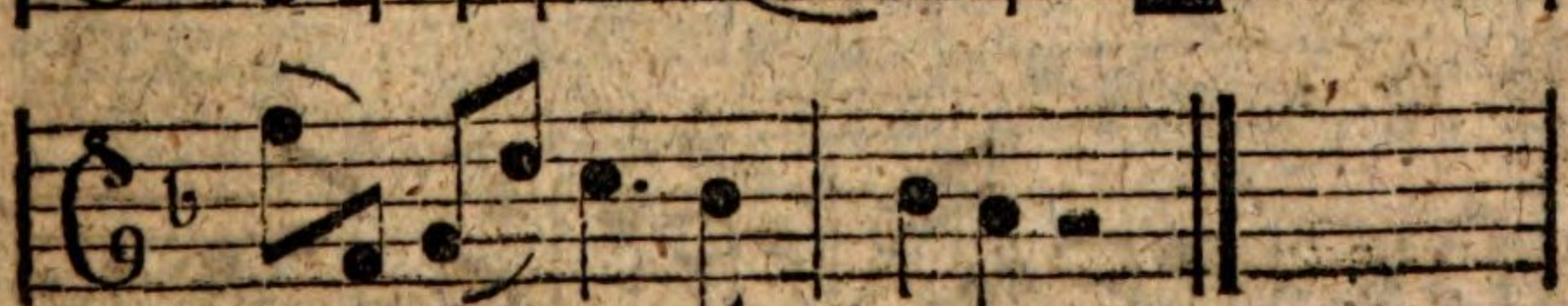


Oder:



und man wird finden, daß durch die Abänderung dieses Prädicats das Subject eine andere Bestimmung, eine andere Richtung bekömmt.

Wäre aber der Satz auf folgende Art gebildet:



so kann das erste Glied desselben, welches sich in dem zweyten Tacte durch einen Ruhepunct des Geistes von dem zweyten trennen läßt, keinen Absatz oder keinen vollständigen Gedanken ausmachen, weil es nur das Subject enthält, dessen Prädicat erst in den folgenden Tacten zum Vorschein kömmt.

Sollte ein solcher enger Satz erweitert, und z. B. das Prädicat noch genauer bestimmt werden, so würde der Satz ohngefähr in der Gestalt wie bey fig. 1. erscheinen; sollte aber mehr als ein Prädicat mit dem Subjecte verbunden seyn, so würde er ohngefähr aussehen, wie bey fig. 2. Bey fig. 3. wäre alsdenn der Satz durch nähere Bestimmung des Subjectes erweitert, und bey fig. 4. wäre sowohl Subject als Prädicat genauer bestimmt.

fig. 1.

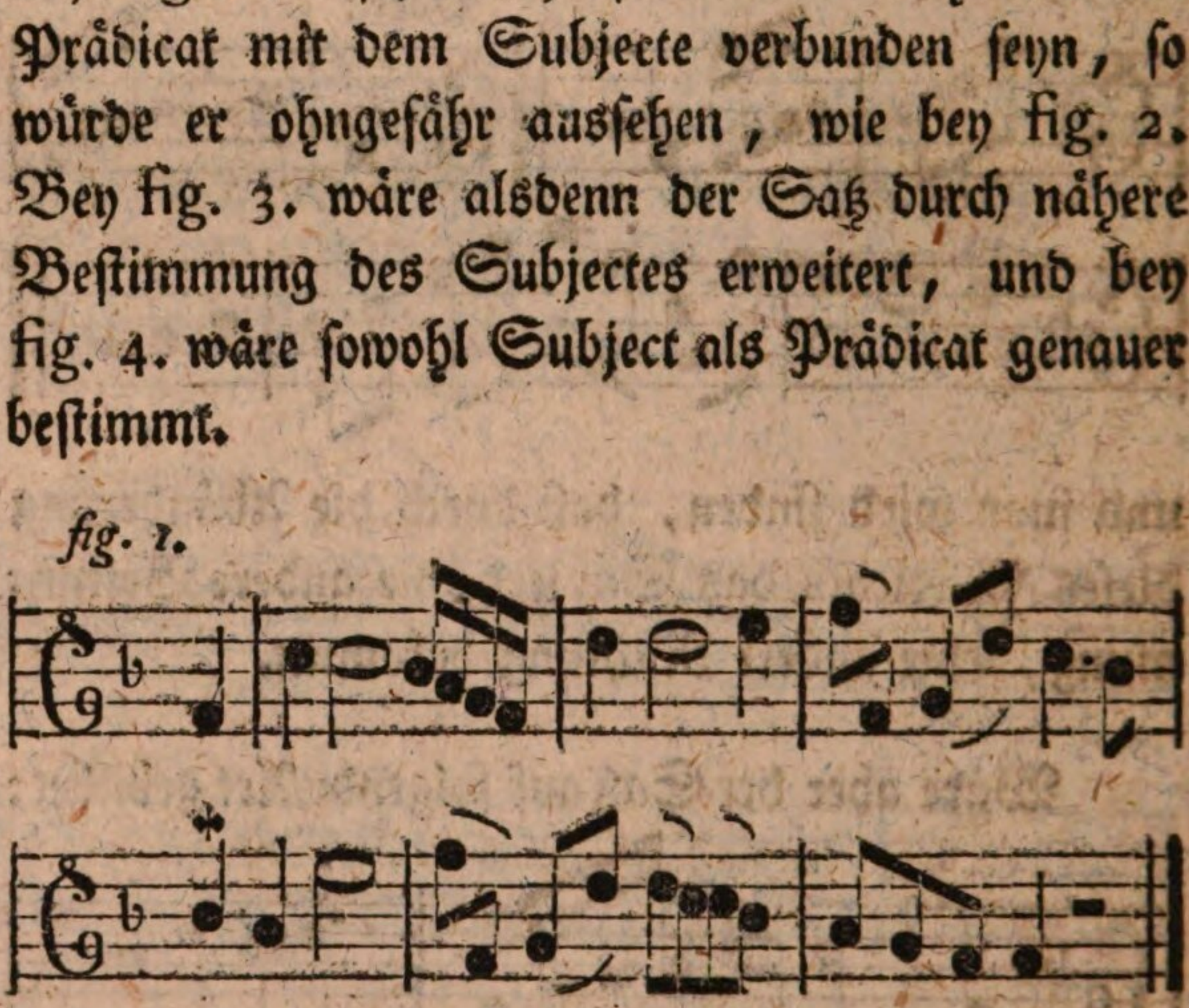
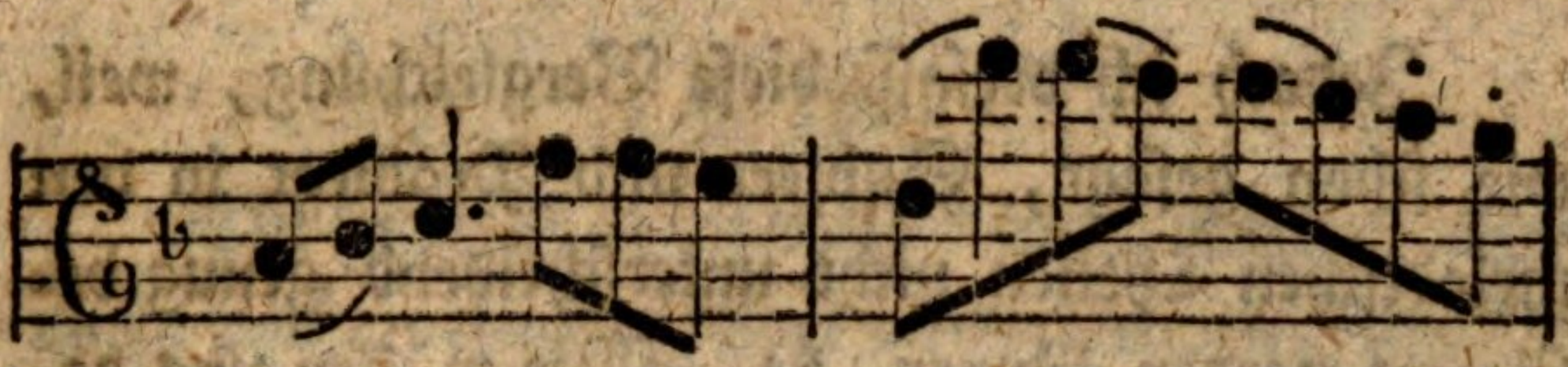


fig. 2.



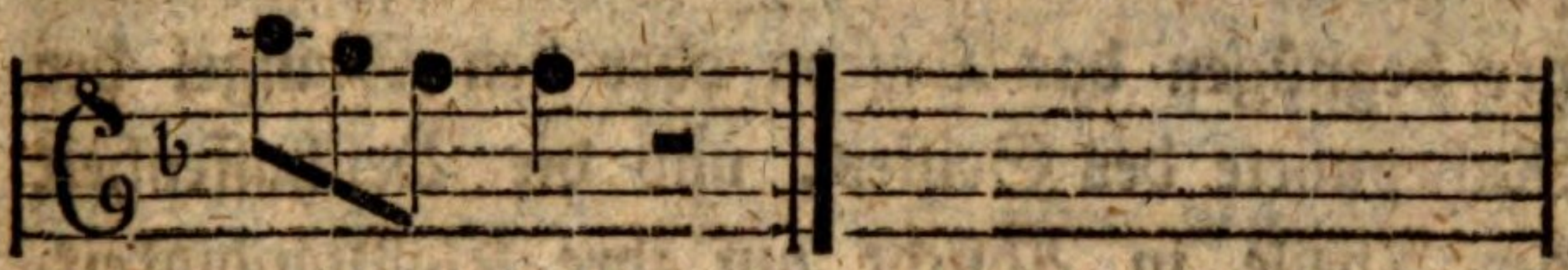


fig. 3.

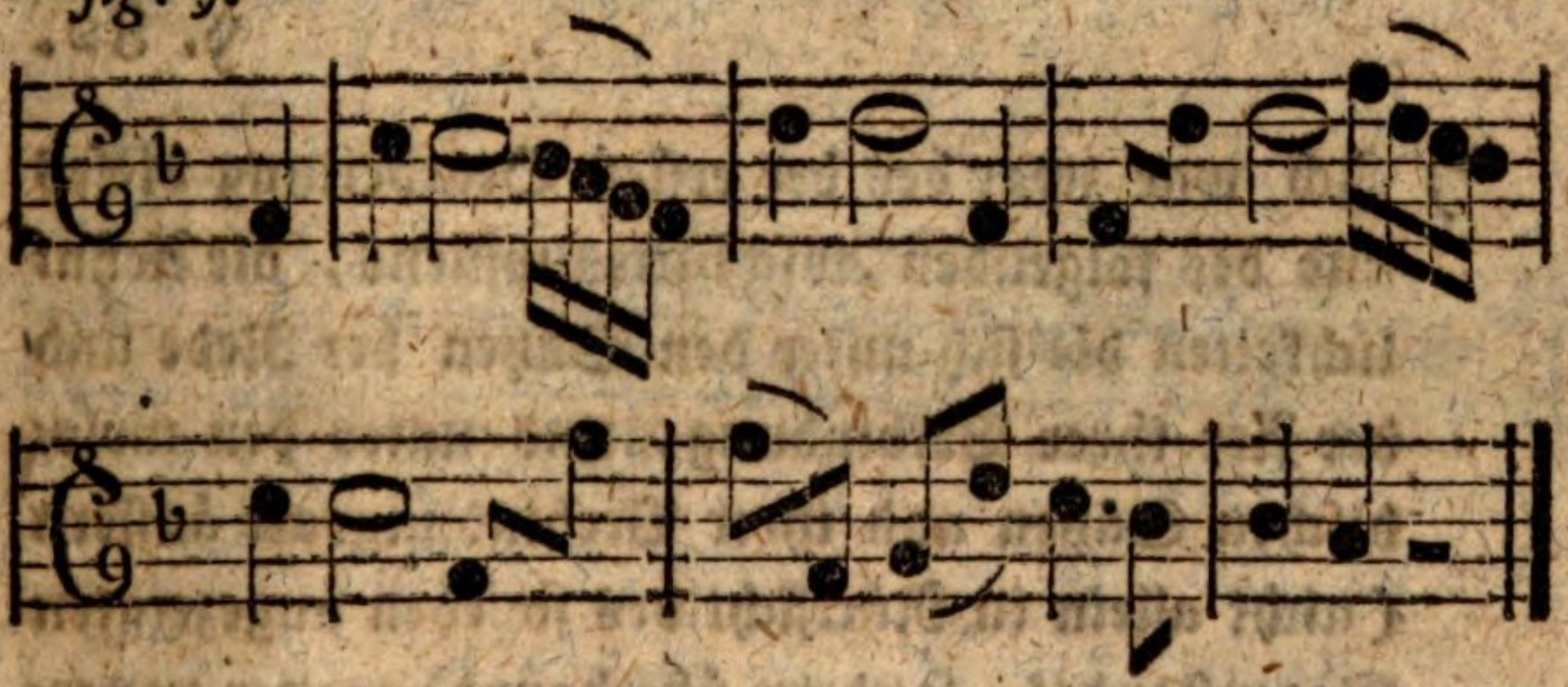
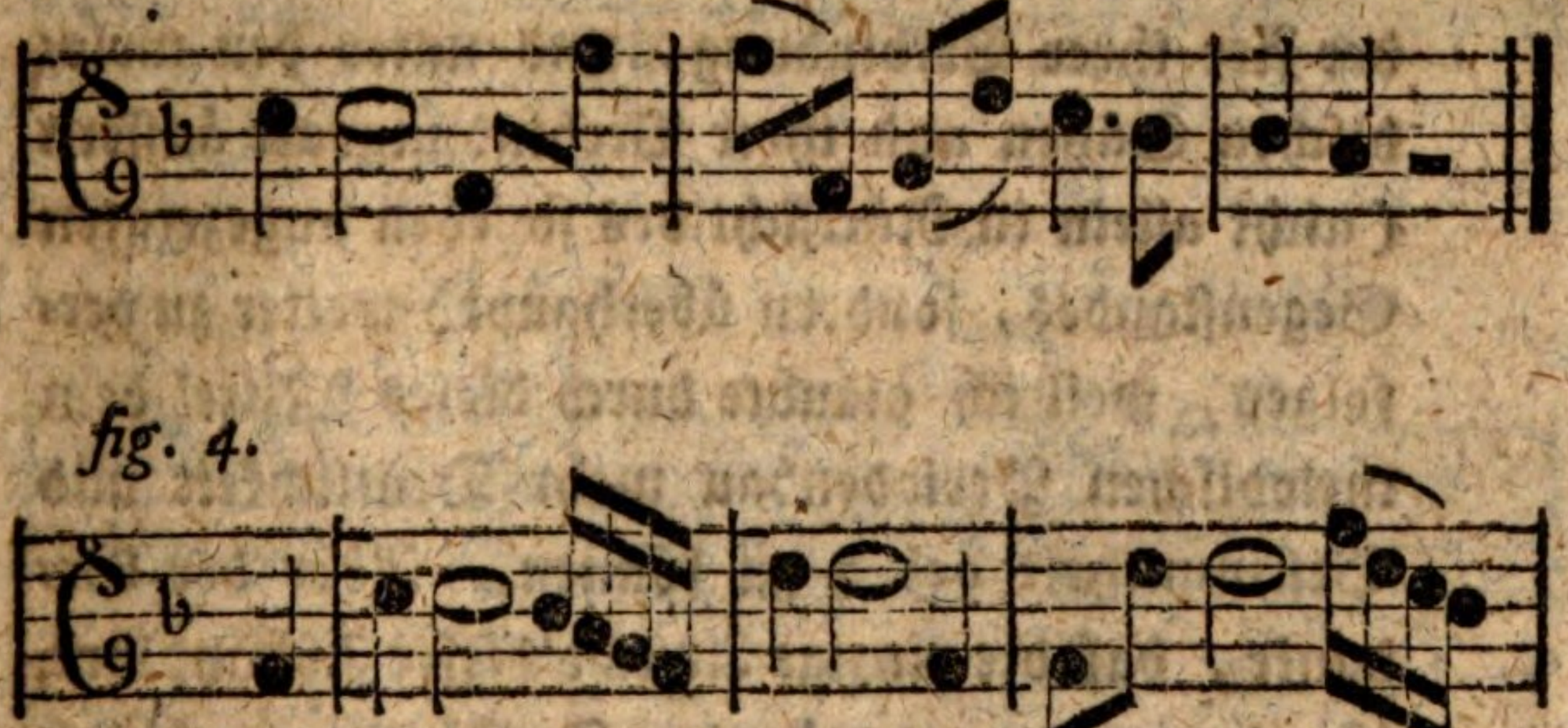


fig. 4.



Jedoch ich verlasse diese Vergleichung, weil, wie schon gesagt, Subject und Prädicat in den melodischen Theilen nicht unterscheidend genug bestimmt werden können. *) Wir müssen uns daher begnügen das Daseyn oder den Mangel der Ruhepuncte des Geistes, und die Beschaffenheit der Theile in Absicht auf ihre Vollständigkeit, durch das Gefühl entscheiden zu lernen.

§. 82.

*) Ich war zwar bey der ersten Bearbeitung dieses und des folgenden Abschnittes willens, die Aehnlichkeiten die sich unter den Sätzen der Rede und der Art ihrer Verbindung, und unter den melodischen Sätzen und ihrer Verbindungsart äussern (nicht allein in Rücksicht des so eben angezeigten Gegenstandes, sondern überhaupt) weiter zu verfolgen, weil ich glaubte durch dieses Mittel dem melodischen Periodenbau mehr Deutlichkeit und Bestimmtheit geben zu können. Aber der Gedanke, daß die einzige Absicht dieser Abhandlung ist, denjenigen angehenden Tonkünstlern nützlich zu seyn, welche die Setzkunst erlernen wollen, und bey denen man selten weder grammatikalische Kenntniß der Sprache, noch Kenntniß desjenigen Theils der Logik, welcher die verschiedenen Arten der Sätze und Schlüsse erklärt, voraussetzen darf, verursachte, daß ich diesen Vorsatz fahren lassen mußte; denn ohne Kenntniß der so eben genannten Gegenstände würden sonst den Anfängern diese beyden Abschnitte sehr dunkel geblieben seyn.

§. 82.

Ein enger Satz ist vollständig, wenn er ohne einen vorhergehenden oder nachfolgenden, zufällig damit in Verbindung gebrachten unvollständigen Theil, als ein für sich selbst bestehender Theil des Ganzen verstanden oder empfunden werden kann. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. folgende Sätze bey fig. 1. 2. 3 und 4.

fig. 1.

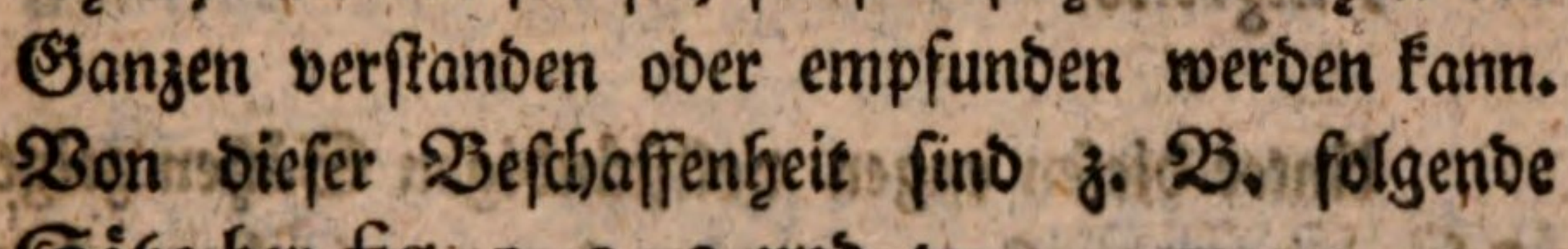


fig. 2.

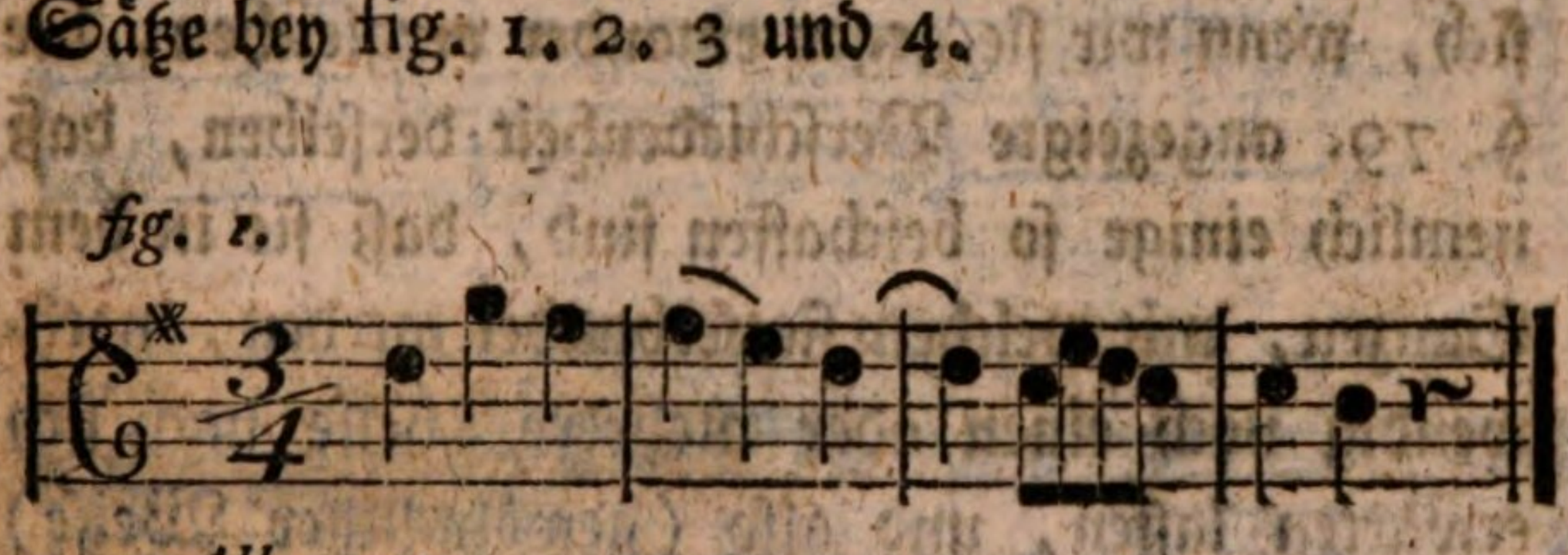


fig. 3.

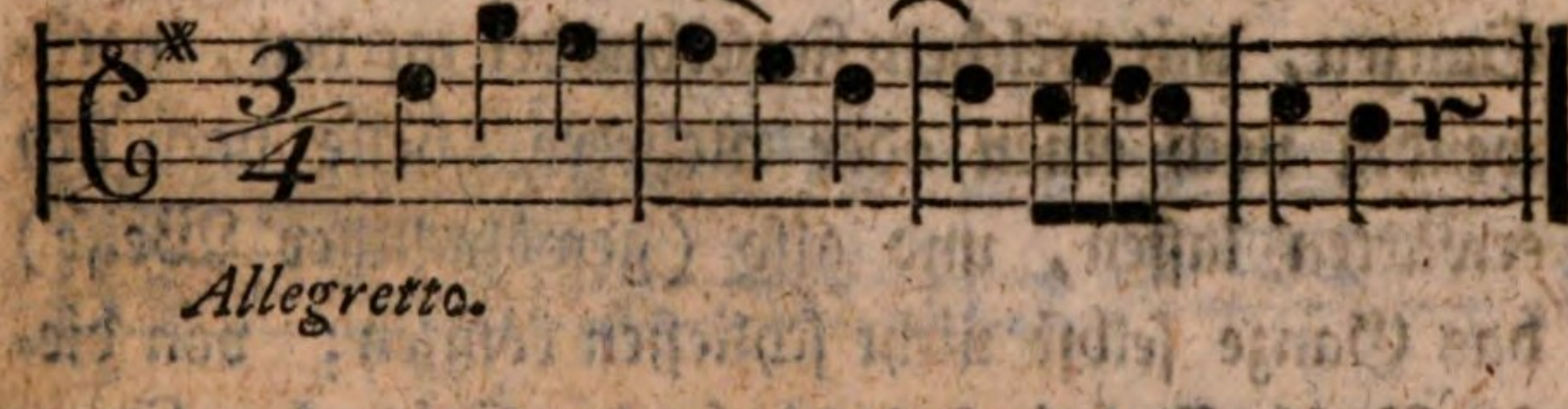
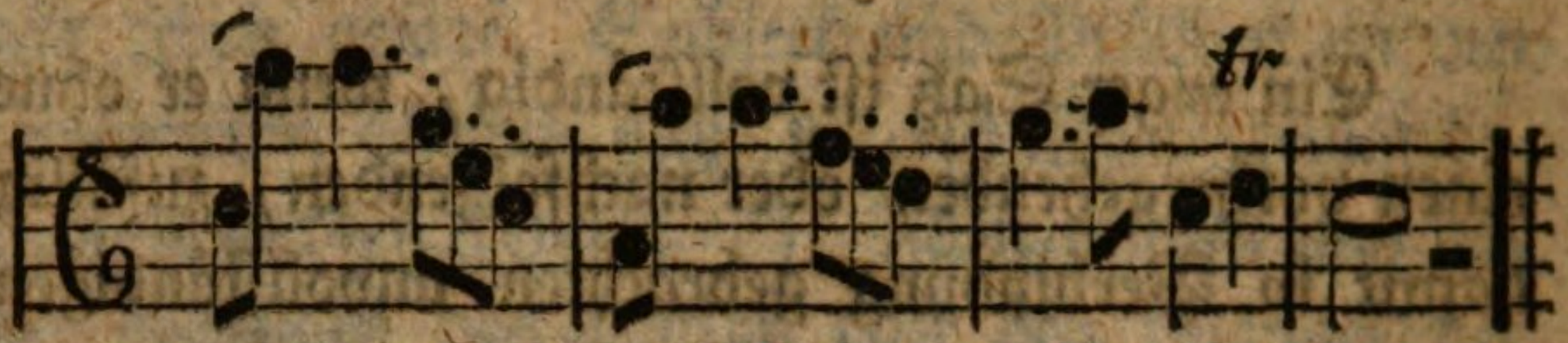


fig. 4.



Allegretto.

Unter diesen engen vollständigen Sätzen zeigt sich, wenn wir sie gegen einander vergleichen, die §. 79. angezeigte Verschiedenheit derselben, daß nemlich einige so beschaffen sind, daß sie in dem Ganzen, mit welchem sie verbunden werden, nothwendig noch einen oder mehrere Theile nach sich erwarten lassen, und also (gewöhnlicher Weise) das Ganze selbst nicht schließen können; von dieser Beschaffenheit sind die beyden Sätze bey fig. 1 und 2, die wegen ihres Unvermögens das Ganze beschließen zu können, Absätze genennet werden. Die Sätze bey fig. 3 und 4. hingegen können nach andern vorher gehenden Theilen das Ganze schließen, und wir nennen sie wegen ihrer eigenthümlichen Endigungsformel Schlußsätze.

Daß übrigens die wesentliche Verschiedenheit eines Absatzes und Schlußsatzes von weiter nichts, als blos von der wesentlichen Verschiedenheit der Endigungsformeln abhängt, kann man daraus sehen, daß die Absätze durch Abänderung ihrer Endigungsformel zu Schlußsätzen, und die Schluß-

sätze

sätze zu Absätzen umgeformt werden können; so werden z. B. die oben bey fig. 1 und 2. befindlichen Absätze, bey fig. 5 und 6. in Schlußsätze, und umgekehrt die bey fig. 3 und 4. befindlichen Schlußsätze bey fig. 7 und 8. in Absätze verwandelt.

fig. 5.

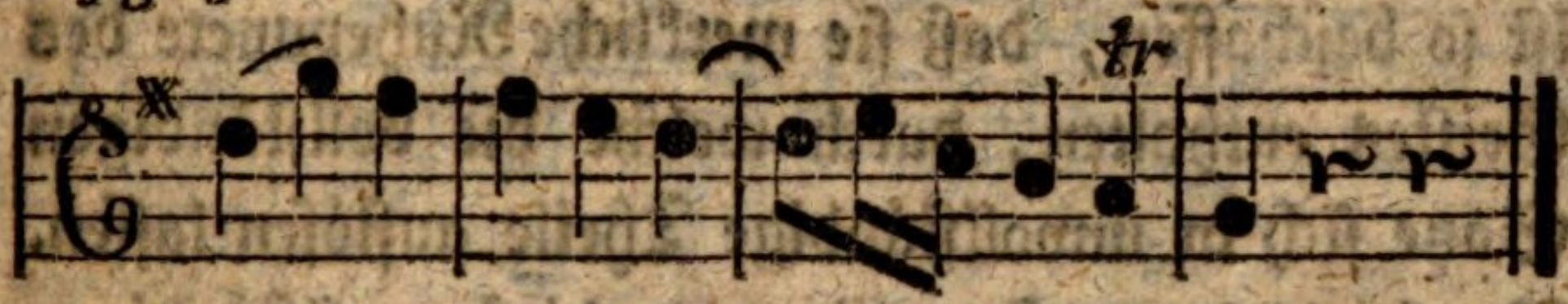


fig. 6.

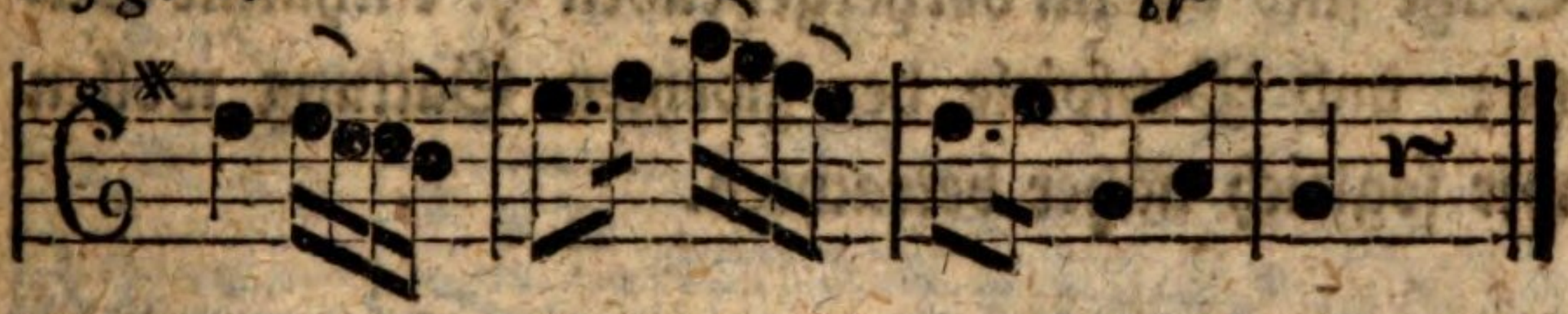


fig. 7.

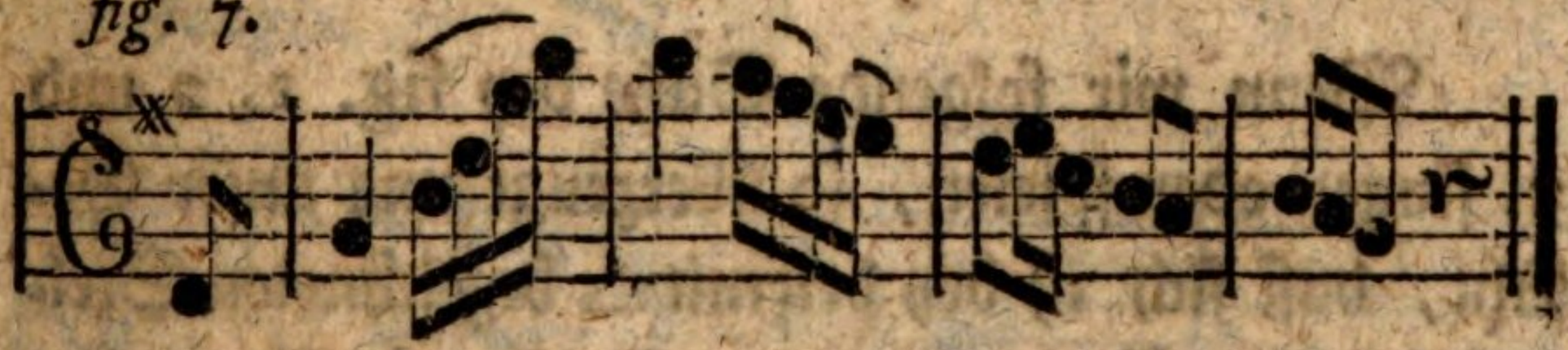
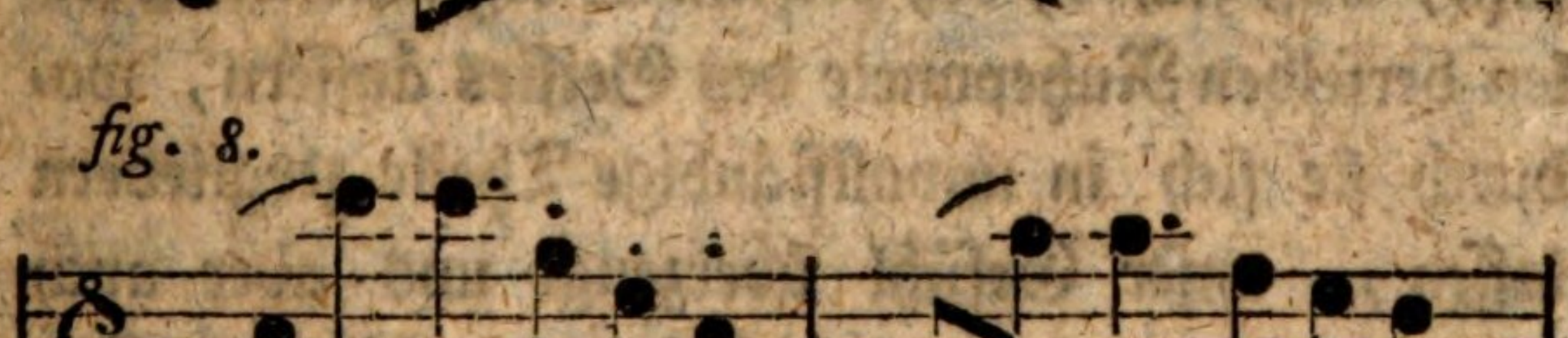


fig. 8.



§. 83.

Die Melodie hängt bey den vollständigen Sätzen entweder so genau zusammen, daß man in denselben keine merklichen Ruhepuncte des Geistes entdecken kann, durch welche sich diese vollständigen Sätze in unvollständige Theile zergliedern lassen; oder die Melodie dieser vollständigen Sätze ist so beschaffen, daß sie merkliche Ruhepuncte des Geistes enthalten, durch welche die vollständigen Sätze sich in unvollständige Theile auflösen lassen. Beyspiele der ersten Gattung dieser vollständigen Sätze sind die im vorhergehenden §. enthaltne Sätze; und Beyspiele der zweyten Gattung wollen wir sogleich näher betrachten.

§. 84.

Wenn wir folgende Sätze bey fig. 1. 2 und 3. singen oder spielen, so überzeugt uns unser Gefühl, daß sich 1) bey den mit △ bezeichneten Stellen derselben Ruhepuncte des Geistes äussern, wodurch sie sich in unvollständige Theile zergliedern lassen, unser Gefühl überzeugt uns aber auch 2) daß, wenn wir diese Sätze nur bis zum Zeichen △ singen oder spielen, diesen Sätzen noch etwas an ihrer Vollständigkeit mangelt, und daß sie nicht eher als vollständige Sätze auf uns würken, bis wir die nach △ folgenden Theile unmittelbar damit verbinden;

fig. 1.

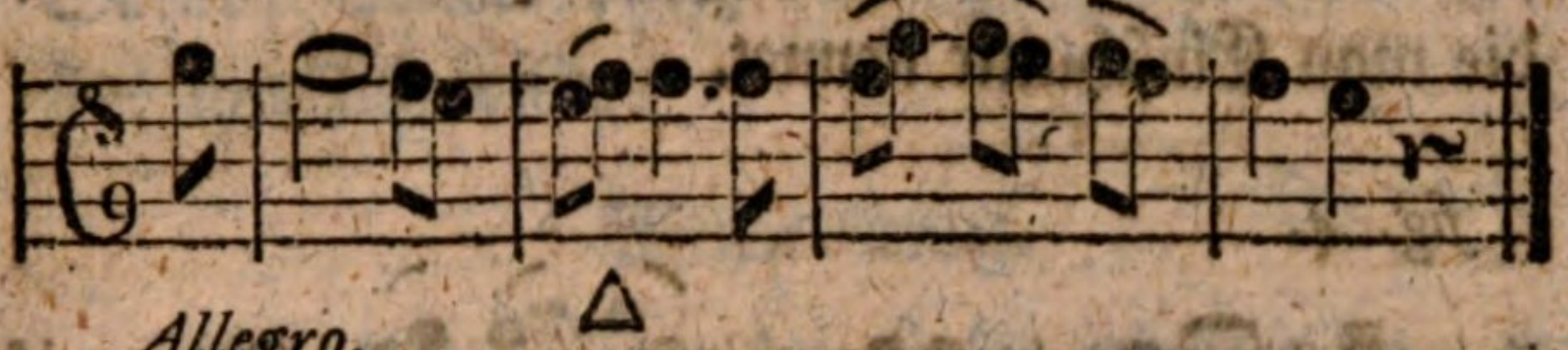


fig. 2.

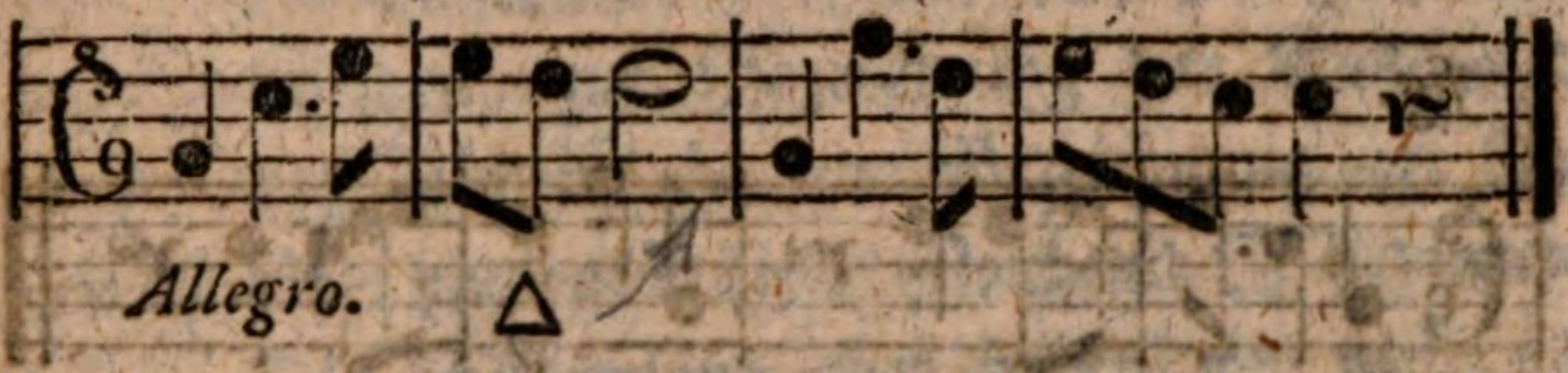
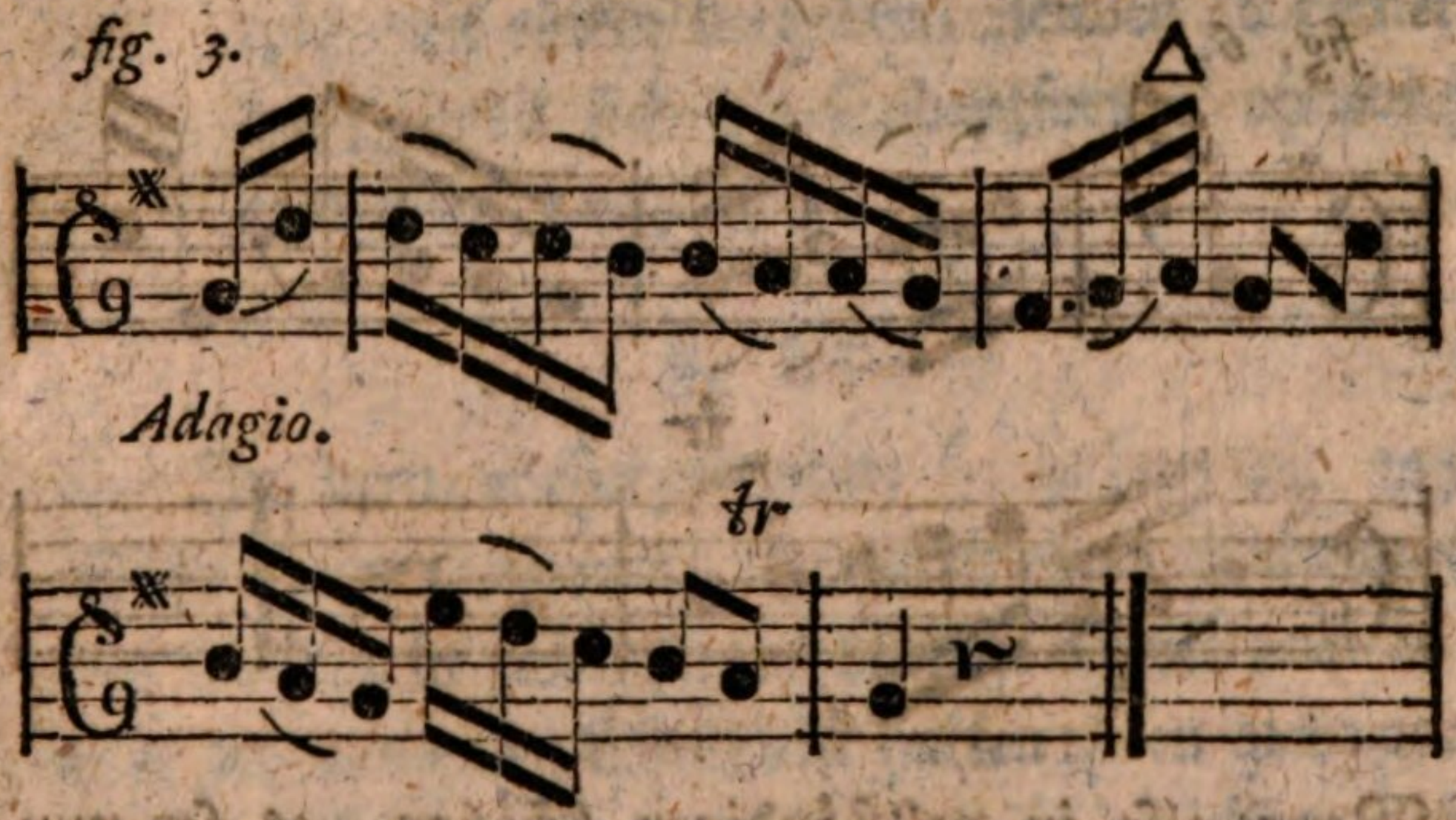


fig. 3.



Diese in den vollständigen Sätzen sich äußernde Ruhepuncte des Geistes, oder diese noch unvollständigen Theile eines Satzes, sie mögen sich nun so wie in den eben angeführten Beyspielen durch nichts Aeusserliches kennbar machen, oder sie mögen so wie bey fig. 4. 5 und 6. vermittelst einer kleinen Pause ein äusserliches Merkmal enthalten,

sind diejenigen unvollständigen Theile der Melodie, die man Einschnitte nennet.

fig. 4.

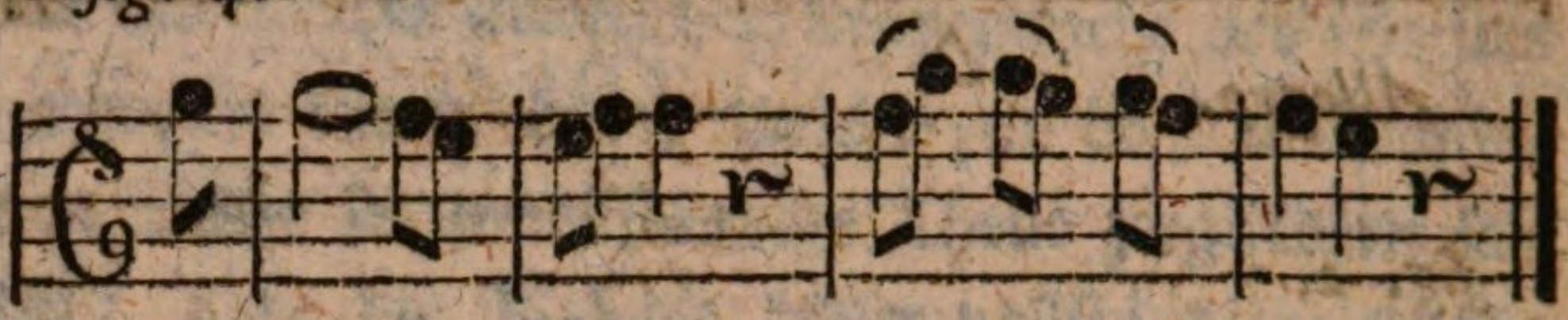


fig. 5.

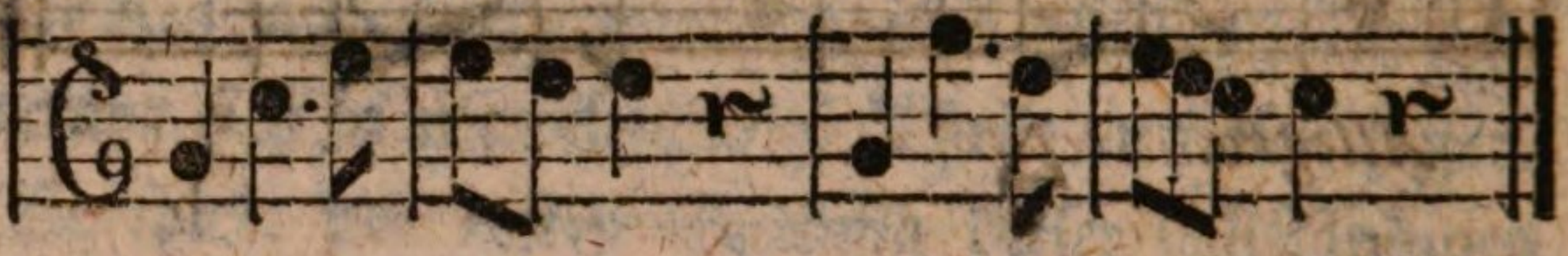
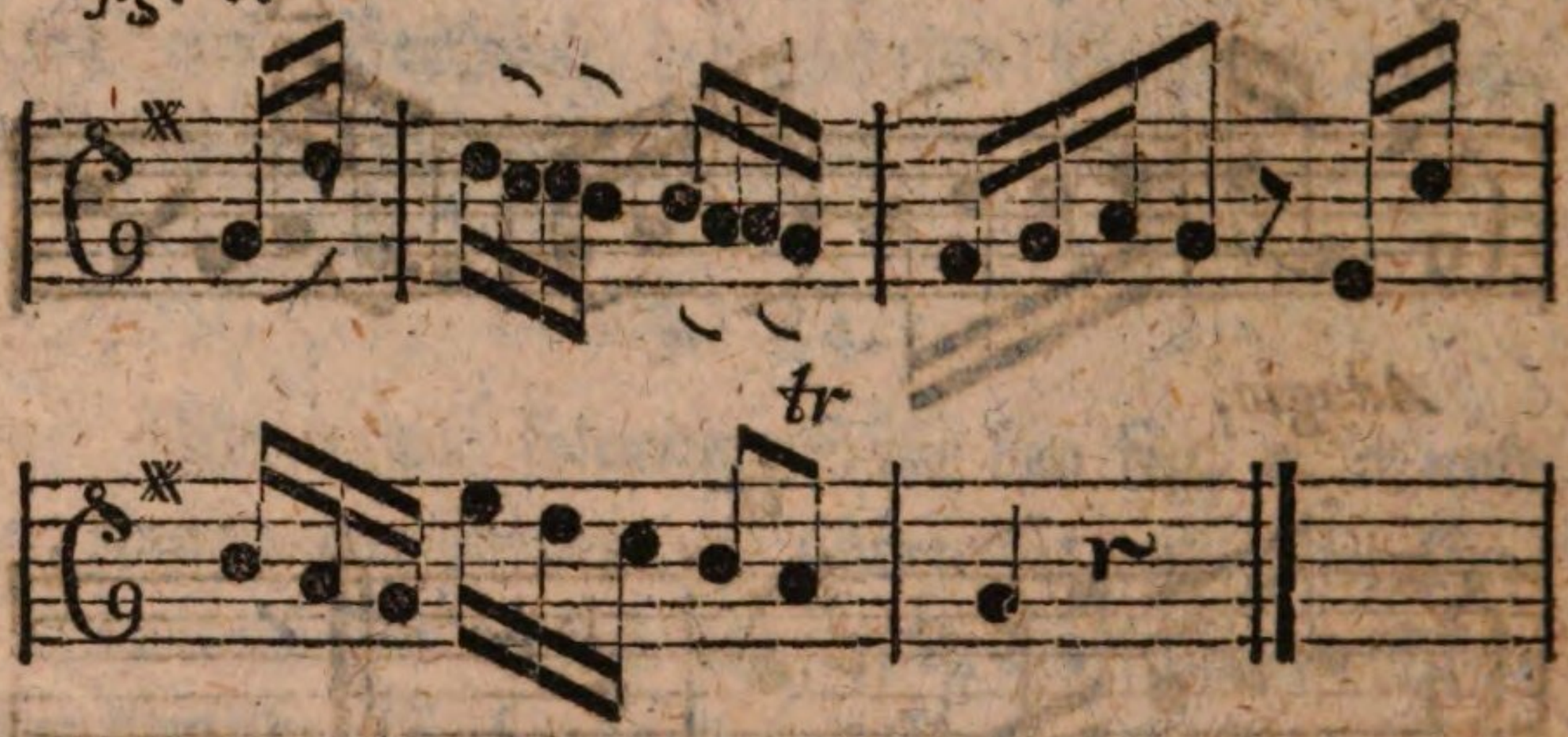


fig. 6.



Wenn also in vollständigen Sätzen, es sey nun in Absätzen oder in Schlußsätzen, sich Ruhepuncte des Geistes entdecken lassen, durch welche sie in kleinere an sich selbst unvollständige Theile zerfallen, so werden alle diejenigen unvollständigen Theile, die den vollständigen Gedanken nicht endigen, Einschnitte genennet. Der Einschnitt selbst ist daher ein noch unvollständiger Theil eines

Satzes,

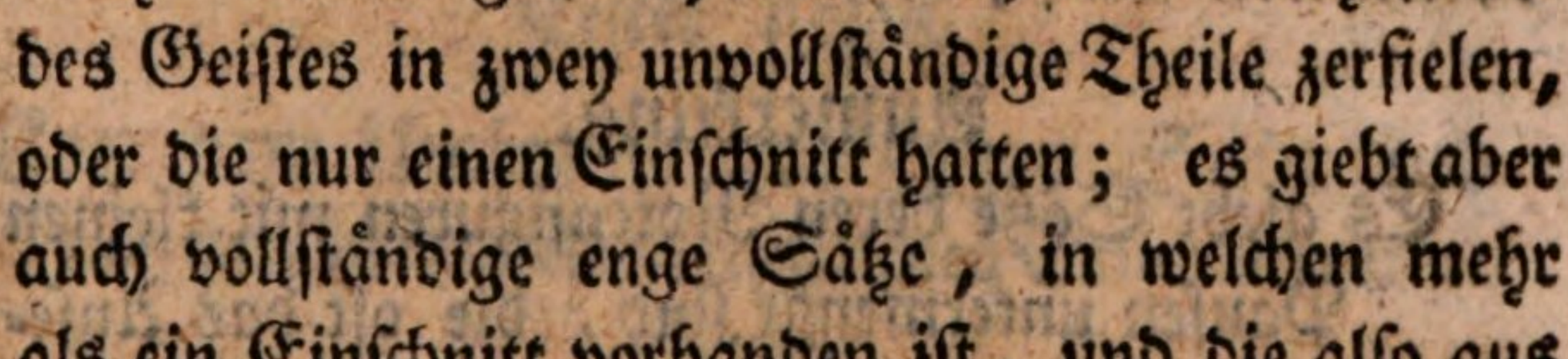
Satzes, welcher durch einen Ruhepunct des Geistes merklich wird.

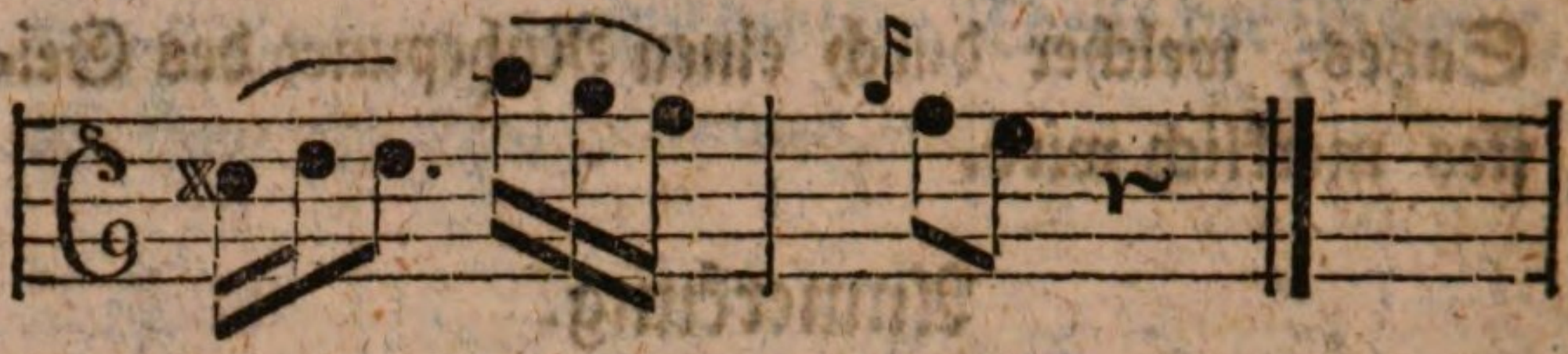
Anmerkung.

Ich werde mich in der Folge jederzeit da, wo es in den Notenexempeln darauf ankömmt, die Einschnitte von den Absätzen zu unterscheiden, zur Bezeichnung der Einschnitte des Zeichens △, zur Bezeichnung der Absätze hingegen dieses Zeichens □ bedienen. Die Schlußsätze aber haben wir nicht nöthig mit einem besondern Zeichen zu bemerken, weil sich die Cadenzformel ohnedieß genugsam auszeichnet.

§. 85.

In dem vorhergehenden §. haben wir enge Sätze kennen gelernt, die durch einen Ruhepunct des Geistes in zwey unvollständige Theile zerfielen, oder die nur einen Einschnitt hatten; es giebt aber auch vollständige enge Sätze, in welchen mehr als ein Einschnitt vorhanden ist, und die also aus mehr als zwey unvollständigen Theilen bestehen; z. E.

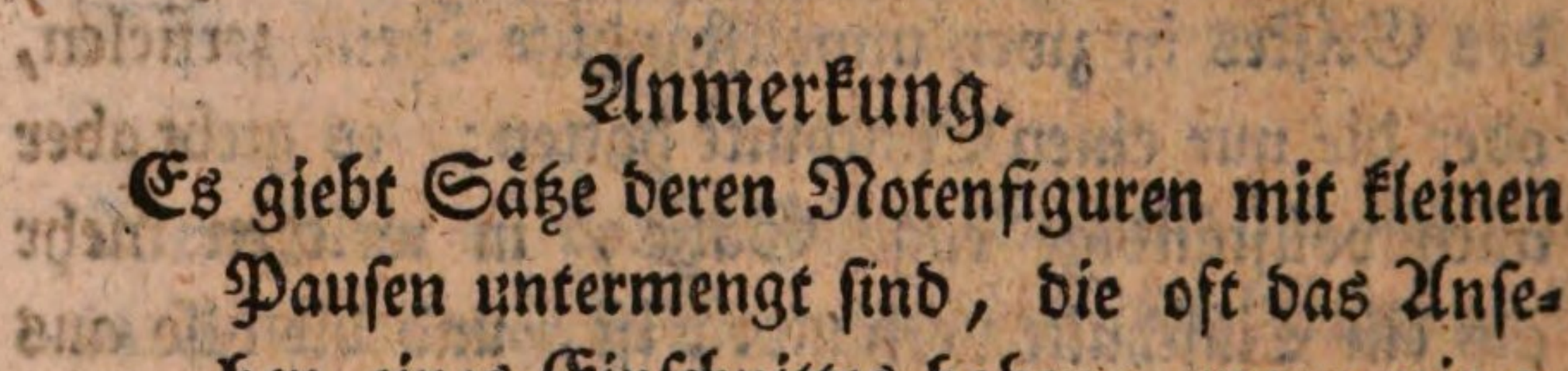


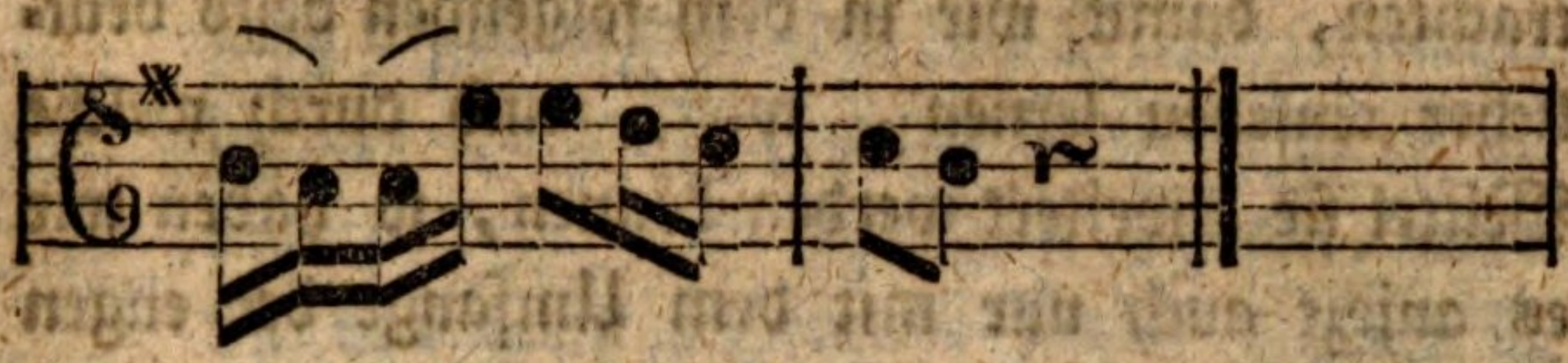


Die Einschnitte in den Beyspielen des vorhergehenden §phs enthielten zwey Tacte, in der Melodie dieses vollständigen Satzes hingegen sind Einschnitte vorhanden, die nur einen einzigen Tact einnehmen; und ich sehe mich genöthigt, diese Verschiedenheit der Einschnitte durch Beywörter kenntlich zu machen, weil in dem folgenden Abschnitte von der interpunctischen Folge der Einschnitte gehandelt werden muß. Ich will daher einen solchen Einschnitt welcher zwey oder mehr Tacte einer einfachen Tactart einnimmt einen vollkommnen Einschnitt, denjenigen aber welcher nur einen einzigen Tact ausfüllt einen unvollkommnen Einschnitt nennen.

Anmerkung.

Es giebt Sätze deren Notenfiguren mit kleinen Pausen untermengt sind, die oft das Ansehen eines Einschnittes haben; wenn wir z. B. den §. 84. bey fig. 3. befindlichen Satz so bilden:





so scheint es, als kämen in dem ersten Tacte desselben zwey Einschnitte vor; allein mit diesen Einschnitten, wenn man sie ja Einschnitte nennen will, haben wir in diesem und dem folgenden Abschnitte nichts zu thun, sie entstehen blos durch die verschiedenen Variazionen der Hauptnoten des Gesanges; anjezt nehmen wir nur auf solche Einschnitte Rücksicht, die auch alsdenn noch fühlbare Ruhepuncte des Geistes bleiben, die Hauptnoten des Gesanges mögen variirt werden mit welchen Figuren sie wollen.

Erster Absatz.

Von dem Umfange der engen Sätze und von den in denselben enthaltnen Einschnitten.

§. 86.

Die vollständigen Sätze überhaupt erfordern bald weniger bald aber auch mehr Umfang, je nachdem sie entweder enge, oder mehr oder weniger erweitert sind. Weil wir aber in diesem Kapitel erst die Beschaffenheit der engen Sätze betrach-

trachten, damit wir in dem folgenden desto deutlicher einsehen lernen, wie, und durch welche Mittel sie erweitert werden können, so haben wir es anjezt auch nur mit dem Umfange der engen Sätze zu thun.

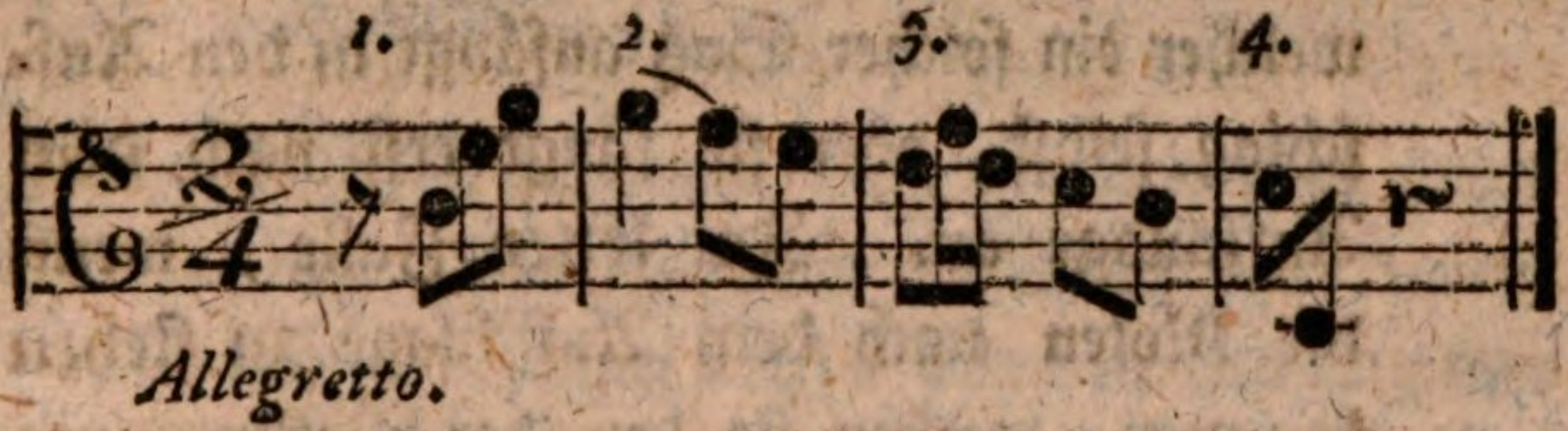
§. 87.

Nicht allein die gewöhnlichsten, sondern auch (allgemein betrachtet) die brauchbarsten und für unsere Empfindung die angenehmsten engen Sätze sind diejenigen, die in dem vierten Tacte der einfachen Tactarten ihre Vollständigkeit erreichen, und die man daher (sie mögen nun in den einfachen Tactarten wirklich in der Gestalt von vier Tacten erscheinen, oder sie mögen in den zusammengesezten Tactarten nur in der äusserlichen Gestalt zweyer Tacte zum Vorschein kommen,) Vierer zu nennen pflegt. Von dieser Beschaffenheit sind alle vorhergehende, in diesem Kapitel eingerückte Notenexempel, ausgenommen die bey fig. 1. 2. 3 und 4. zu Ende des 81sten Syhs.

Erste Anmerkung.

Wenn der Umfang der Sätze bestimmt, oder die Anzahl der Tacte die sie einnehmen, angegeben werden soll, und der Satz, dessen Umfang man bestimmen will, fängt nicht mit dem vollen Tacte an, so wird der Anfang

fang desselben entweder mit Noten gemacht, die der Beschaffenheit der Melodie zu Folge noch zu dem guten Tacttheile gehören, oder die den Satz anhebende Noten gehören in den schlechten Tacttheil. Gehören die Noten, die den Satz anfangen, noch zu dem guten Tacttheile, so wird der Tact in welchem der Satz anfängt, bey der Bestimmung seines Umfanges mit in Anschlag gebracht, und daher ist folgender Satz ein Vierer:



Allegretto.

die ihn begleitenden Stimmen mögen entweder so wie bey fig. 1. statt der Pause anschlagen, oder sie mögen wie bey fig. 2. erst nach dem Anfange der Hauptstimme eintreten.

fig. 1.

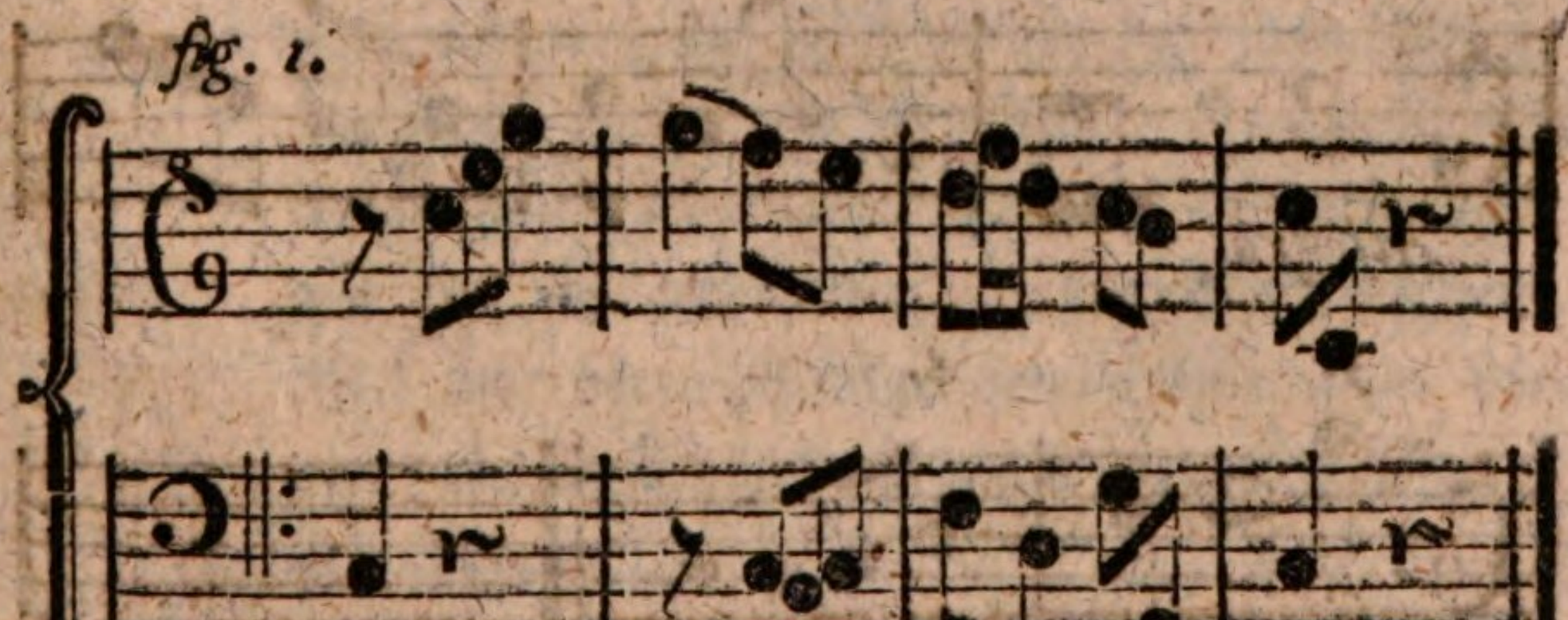
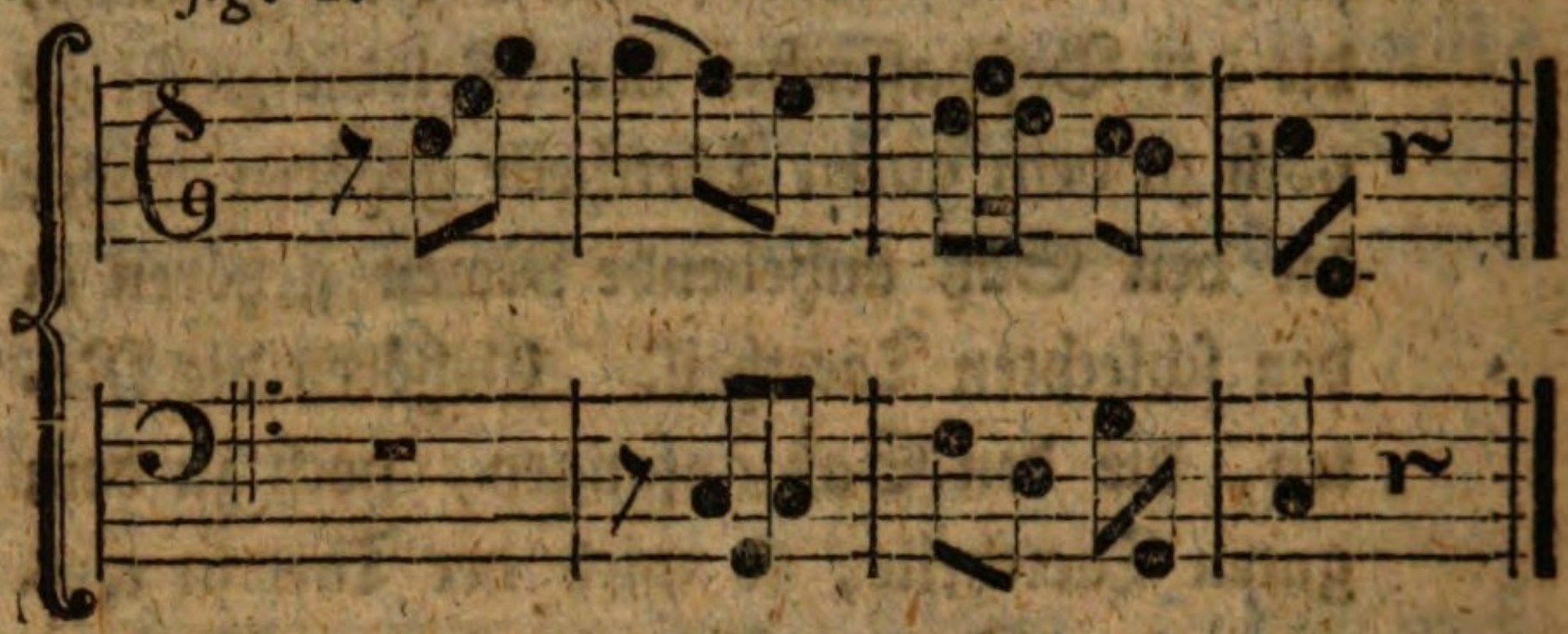


fig. 2.

fig. 2.



Fängt aber ein Satz mit Noten an, die der Beschaffenheit der Melodie zu Folge in den Aufschlag des Tactes gebracht werden müssen, so fällt entweder die erste Note mit welcher ein solcher Satz anfängt in den Aufschlag selbst, oder sie fängt erst nach dem Aufschlage an. Im lezten Falle, wenn die Noten nach dem Aufschlage zu stehen kommen, werden sie bey der Bestimmung des Umfanges niemals mit in Anschlag gebracht, daher sind folgende Sätze bey fig. 3 und 4. wirkliche Vierer:

*fig. 3. *)*

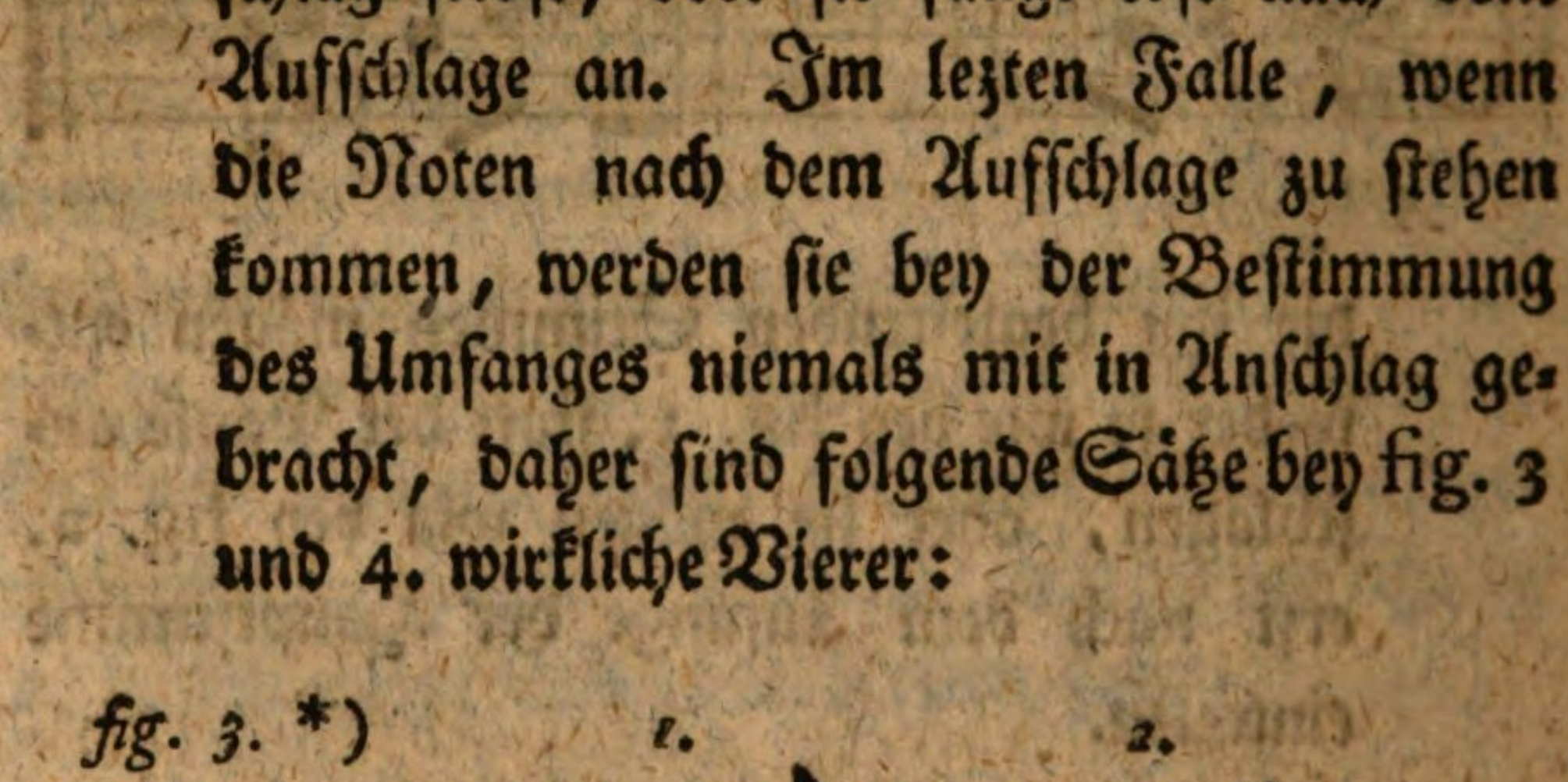
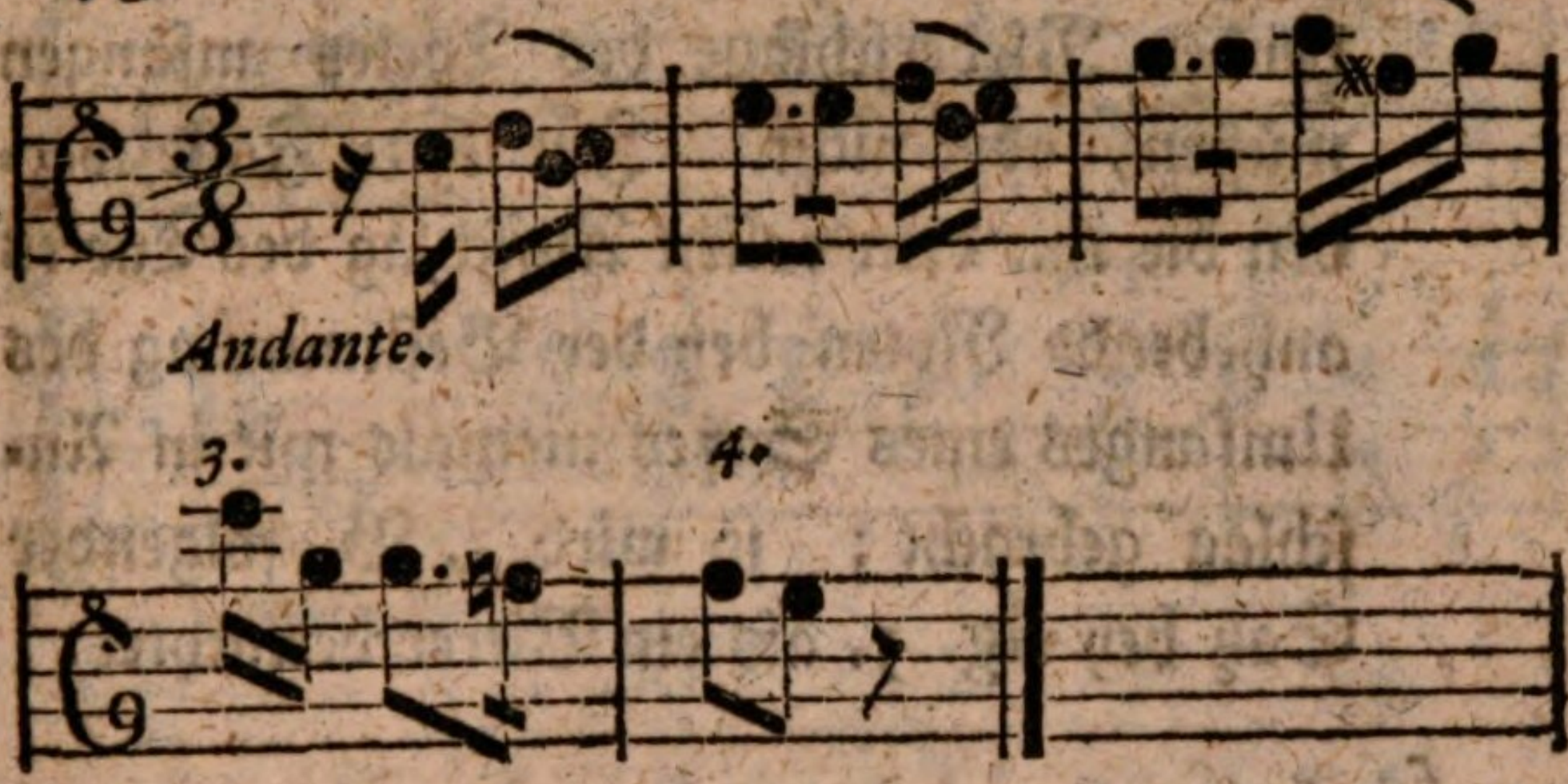


fig. 4.

*fig. 4. *)*



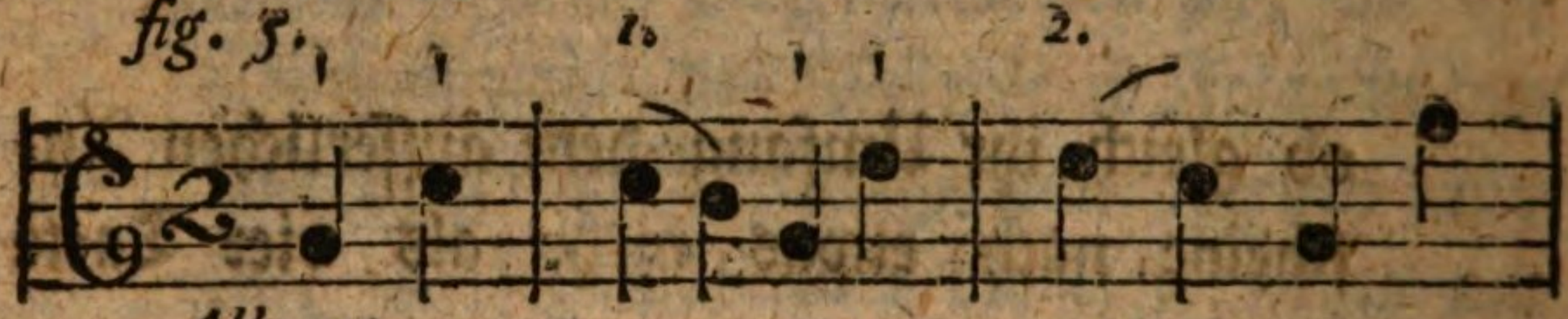
ob gleich ihr Umfang dem äusserlichen Anscheine nach etwas mehr als vier Tacte einnimmt.

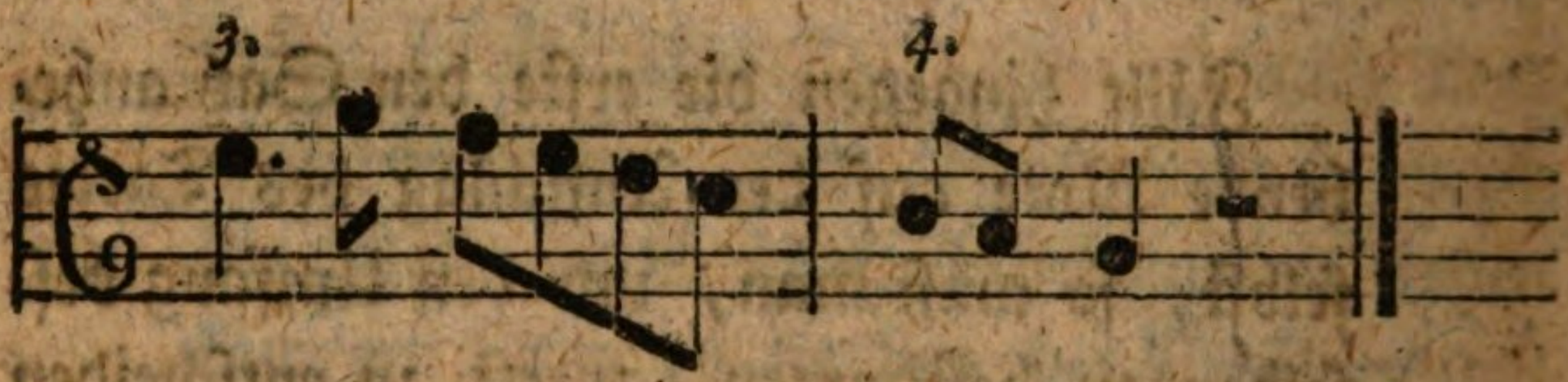
Fällt hingegen die erste den Satz anhebende Note auf den Auffschlag des Tactes selbst, so muß man, um den Umfang desselben zu bestimmen, zuerst zu entscheiden suchen, ob der Satz so beschaffen ist, daß die Grundstimme oder auch zugleich die begleiten-

*) Die vor diesen im Auffschlage stehenden Noten vorhandene Pause, wird bey fig. 3. deswegen gemacht, damit die drey Achtelnoten nicht als Triole gespielt werden, und bey fig. 4. hingegen soll sie verhindern, daß das Sechzehentheil mit der nachfolgenden Triole nicht wie vier gleiche Sechzehentheile vorgetragen werden sollen.

gleitenden Mittelstimmen in dem vorhergehenden Niederschlage des Tactes anfangen müssen, oder nicht. Im lezten Falle werden die mit dem vollen Aufschlag des Tactes anhebende Noten bey der Bestimmung des Umfanges eines Satzes niemals mit in Anschlag gebracht; so wird z. B. folgender Satz bey fig. 5. als ein Vierer betrachtet:

fig. 5.

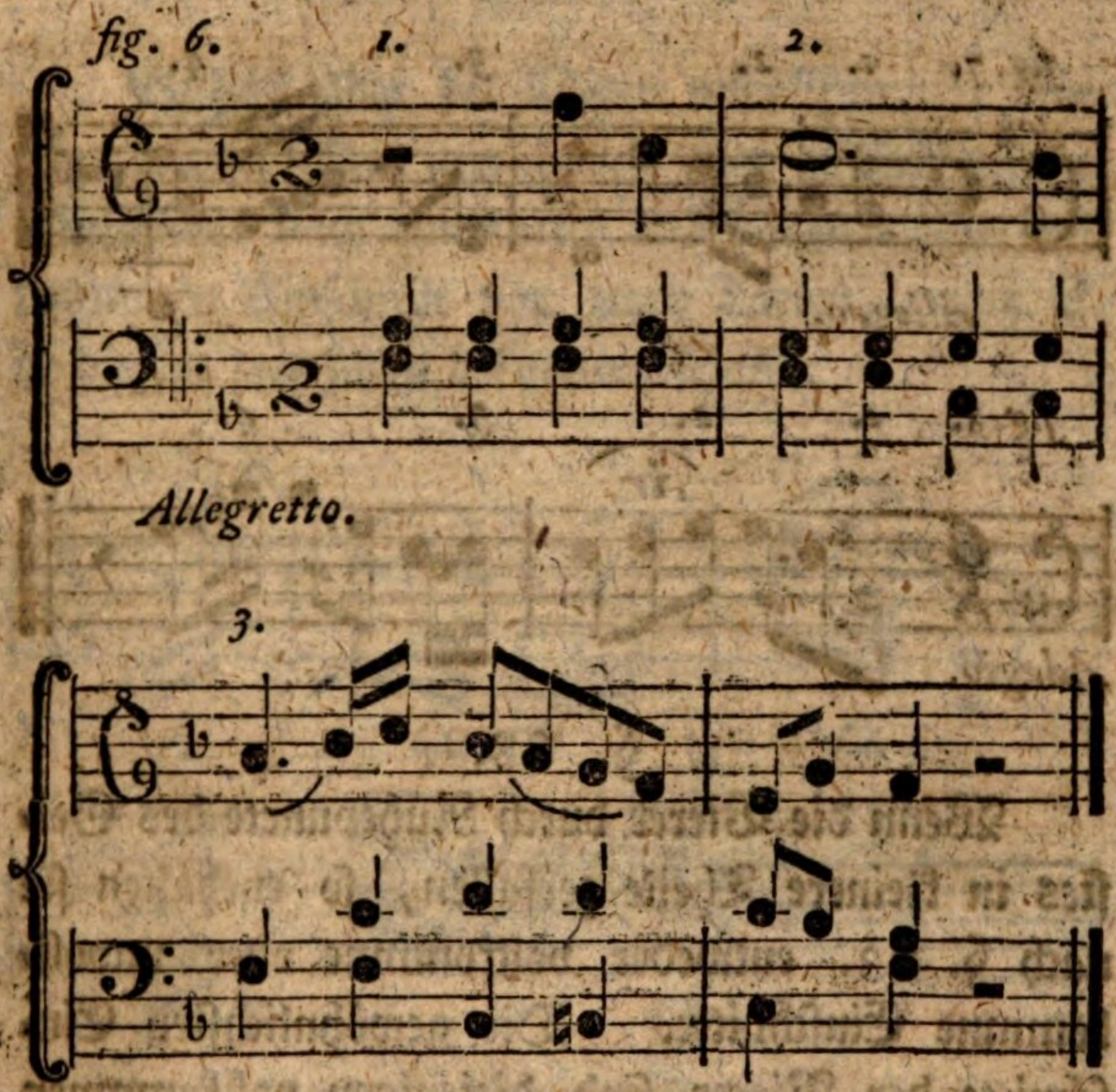




Ist hingegen der Satz so beschaffen, daß die mit dem Aufschlage anhebende Noten in dem vorher gehenden guten Tacttheile den Anschlag der Grundstimme oder der übrigen begleitenden Stimmen verlangen, so muß ein solcher, den ganzen schlechten Tacttheil einnehmender Aufschlag mit einer den guten Tacttheil formirenden Pause, als ein voller Tact vorgestellt, und bey der Bestimmung des Umfanges des Satzes mitgezählt werden, wie z. B. bey fig. 6.

fig. 6.

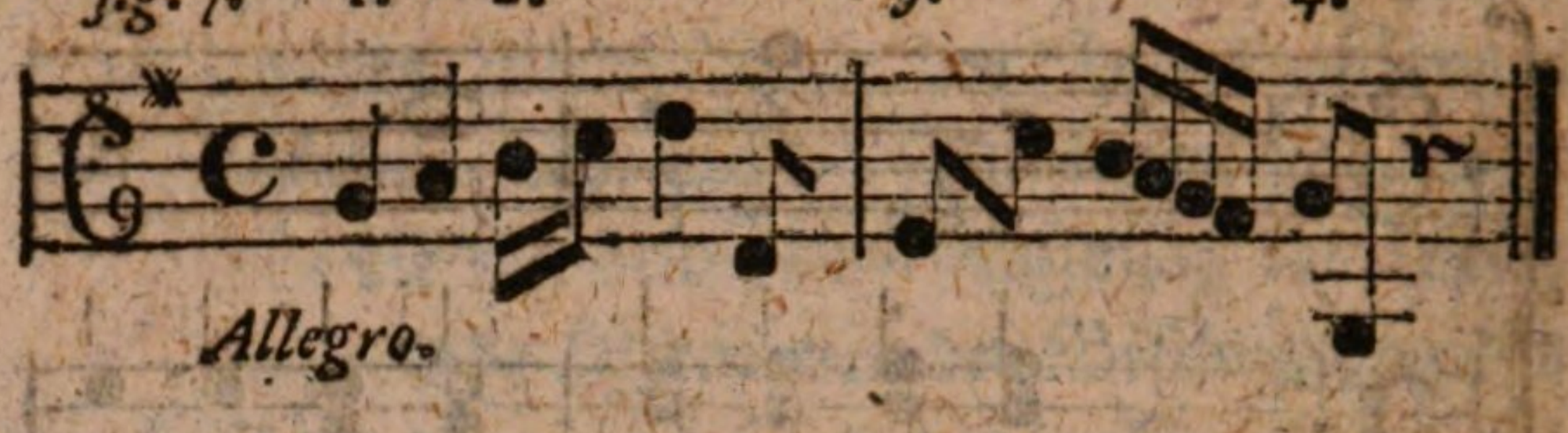
fig. 6.



Zweyte Anmerkung.

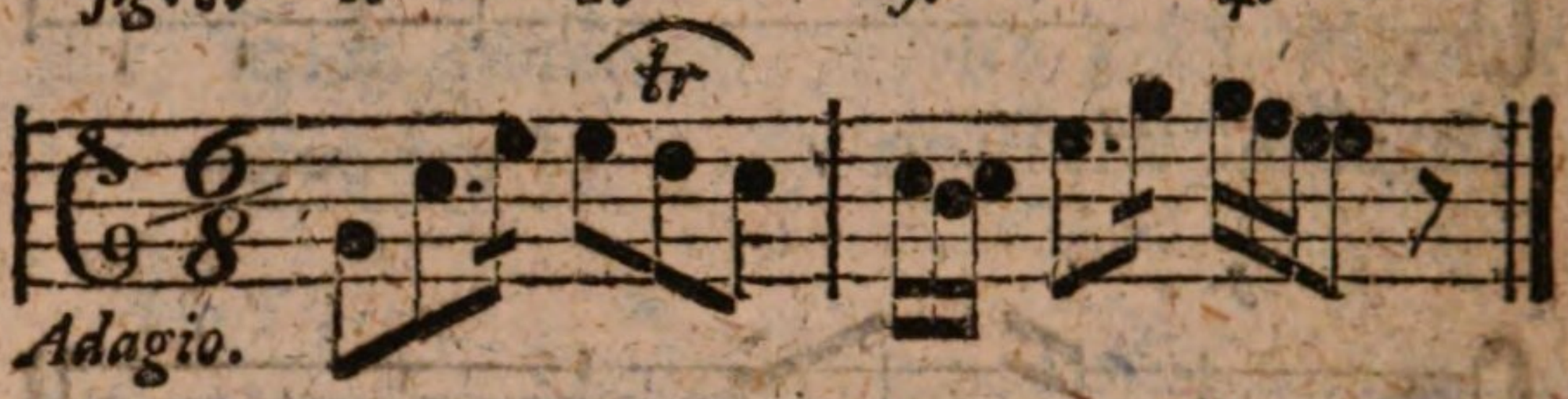
Weil nach Anleitung des 70sten §phs jeder Tact einer zusammengesezten Tactart zwey Tacte einer einfachen Tactart enthält, und weil man gewohnt ist, den Umfang der Sätze blos nach der Anzahl der einfachen Tacte zu bestimmen, so muß bey allen Sätzen die in einer zusammengesezten Tactart dargestellt sind, jeder Tact doppelt gezählet werden; z. E. fig. 7 und 8.

fig. 7. 1. 2. 3. 4.



Allegro.

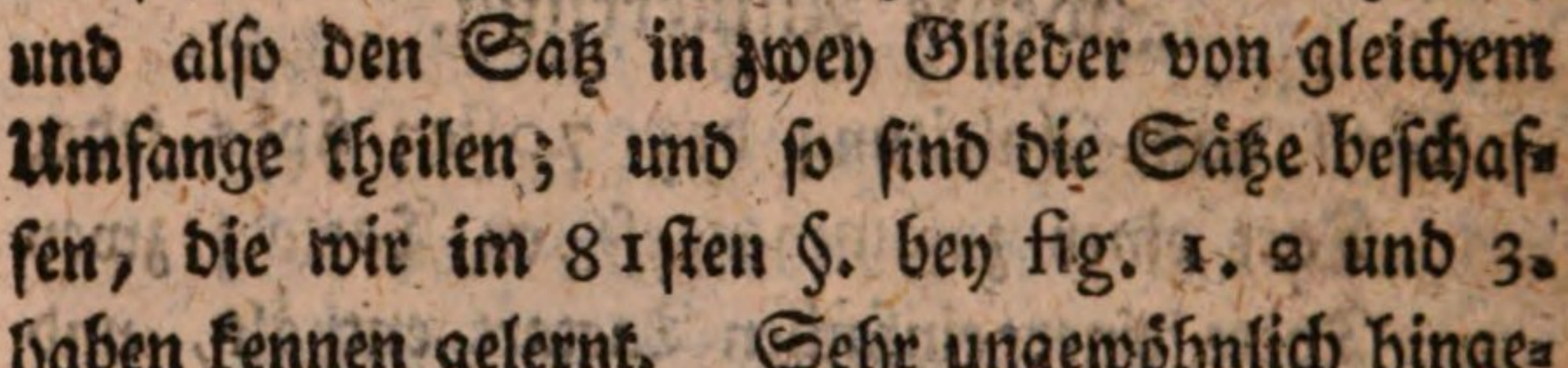
fig. 8. 1. 2. 3. 4.



Adagio.

§. 88.

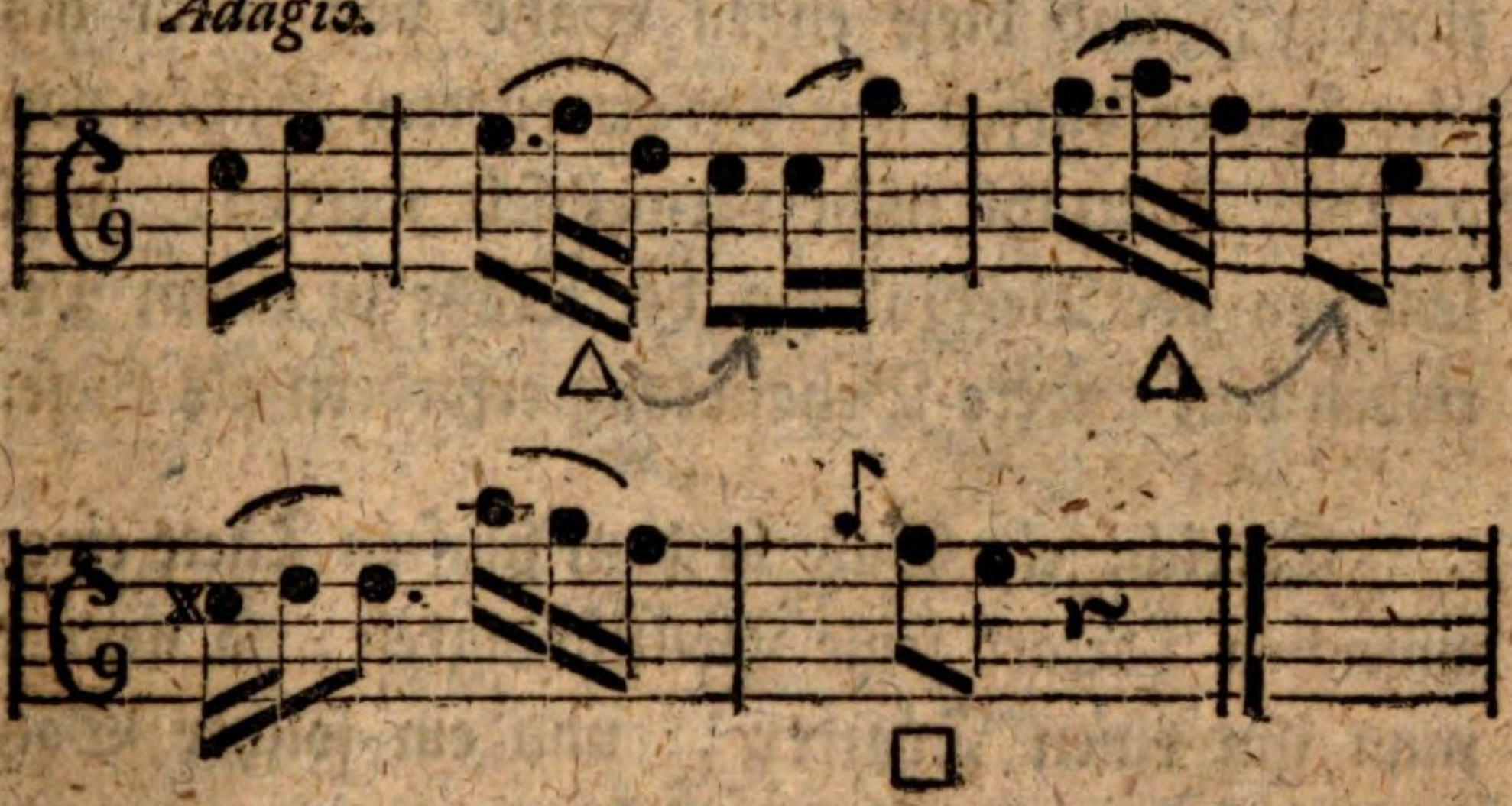
Wenn die Vierer durch Ruhepuncte des Gei-stes in kleinere Theile zerfallen, so enthalten sie nach §. 83. entweder vollkommne oder unvollkommne Einschnitte. Die gewöhnlichsten Einschnitte der Vierer sind diejenigen vollkommnen Einschnitte derselben, die zwey Tacte enthalten, und also den Satz in zwey Glieder von gleichem Umfange theilen; und so sind die Sätze beschaffen, die wir im 81sten §. bey fig. 1. 2 und 3. haben kennen gelernt. Sehr ungewöhnlich hingegen ist in einem Vierer der vollständige Einschnitt von drey Tacten, wie z. B. in dem folgenden Satze:



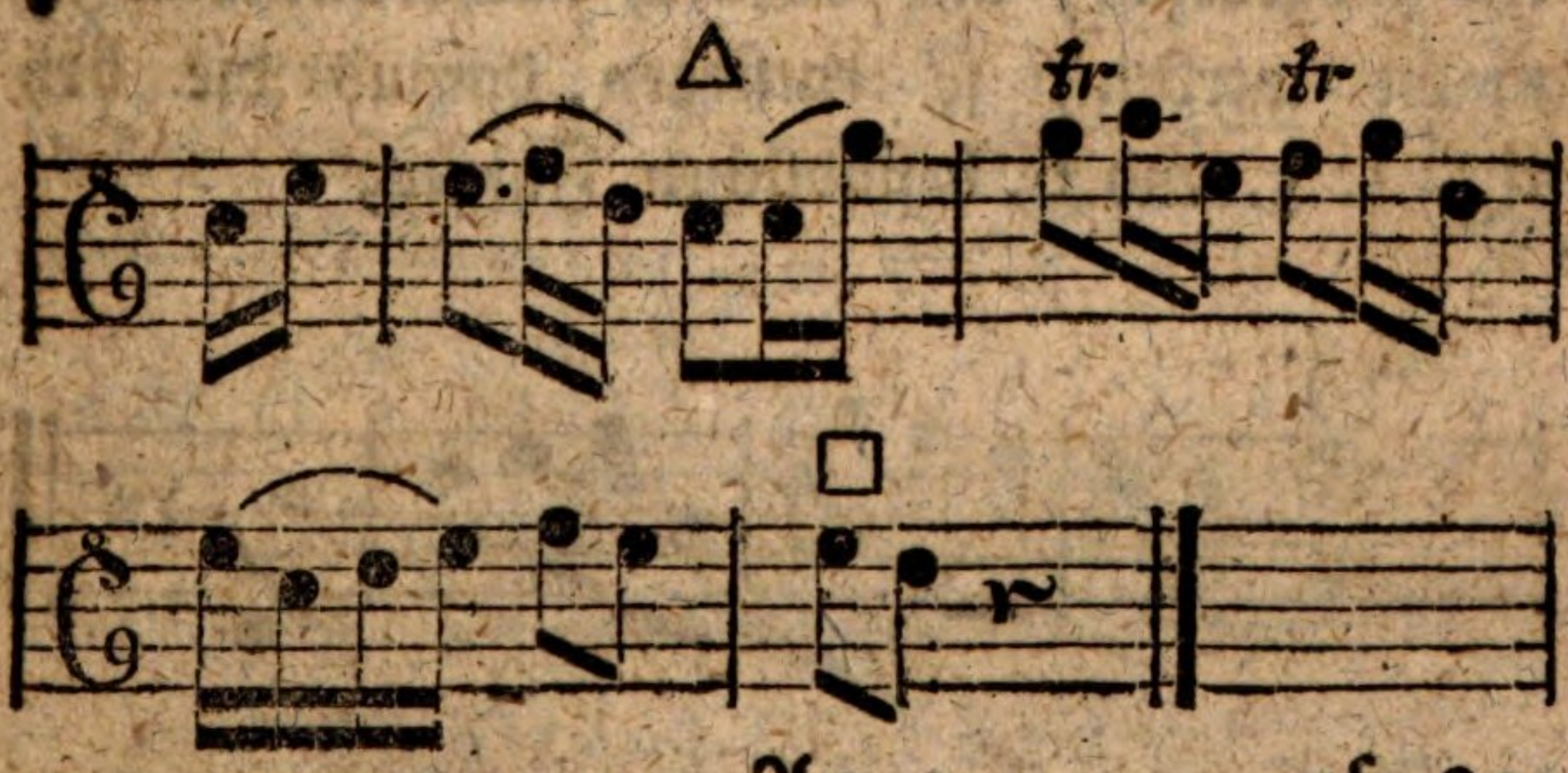
Ent-

Enthält aber der Vierer unvollkommne Einschnitte, so folgen gewöhnlich zwey unvollkommne Einschnitte nach einander, und bilden einen vollkommnen Einschnitt von zwey Tacten, wie z. E. in diesem uns schon bekannten Satze:

Adagio.



Ungewöhnlicher hingegen sind diejenigen engen Sätze von vier Tacten, in welchen nach einem unvollkommnen Einschnitte kein anderer seines gleichen unmittelbar folgt, sondern in welchen das folgende Glied des Satzes genau zusammen hängt; z. E.



§. 89.

Nicht alle enge Sätze erreichen ihre Vollständigkeit in dem vierten Tacte, oft wird ein dergleichen enger Satz erst in dem fünften oder sechsten, zuweilen wohl gar erst in dem siebenten Tacte vollständig, und diese engen Sätze von mehr als vier Tacten dürfen mit den erweiterten Sätzen von gleicher Tactzahl nicht verwechselt werden, weil jene bey der Verbindung der Sätze zu einem Perioden eine andere Behandlung erfordern als diese.

Erreicht ein Satz in dem fünften Tacte einer einfachen Tactart seine Vollständigkeit, so nennet man ihn einen Fünfer, und ein solcher Satz kann auf dreyerley Art entstehen;

Entweder 1) aus einem Vierer, vermittelst der Ausdehnung zweyer Tacttheile zu zwey Tacten. Wenn z. B. die Tacttheile des ersten Tactes in den Sätzen bey fig. 1. 2 und 3. zu ganzen Tacten ausgedehnt, und dadurch nachdrücklicher gemacht werden, so entstehen daraus die bey fig. 4. 5. und 6. befindlichen Fünfer;

fig. 1.

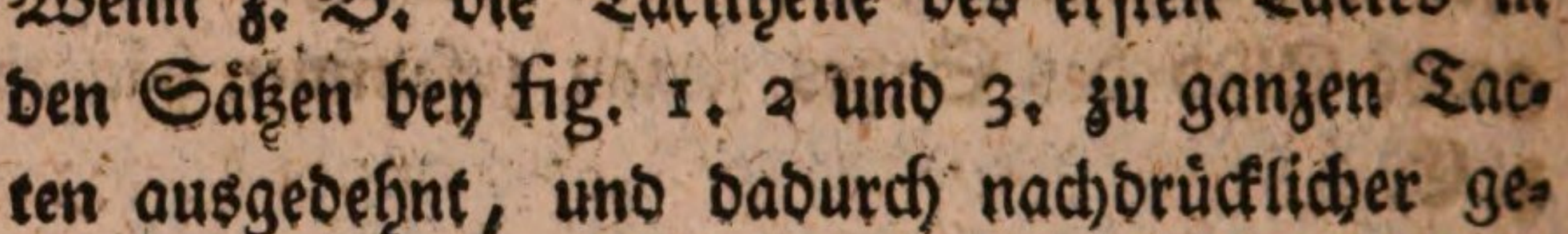


fig. 2.

fig. 2.

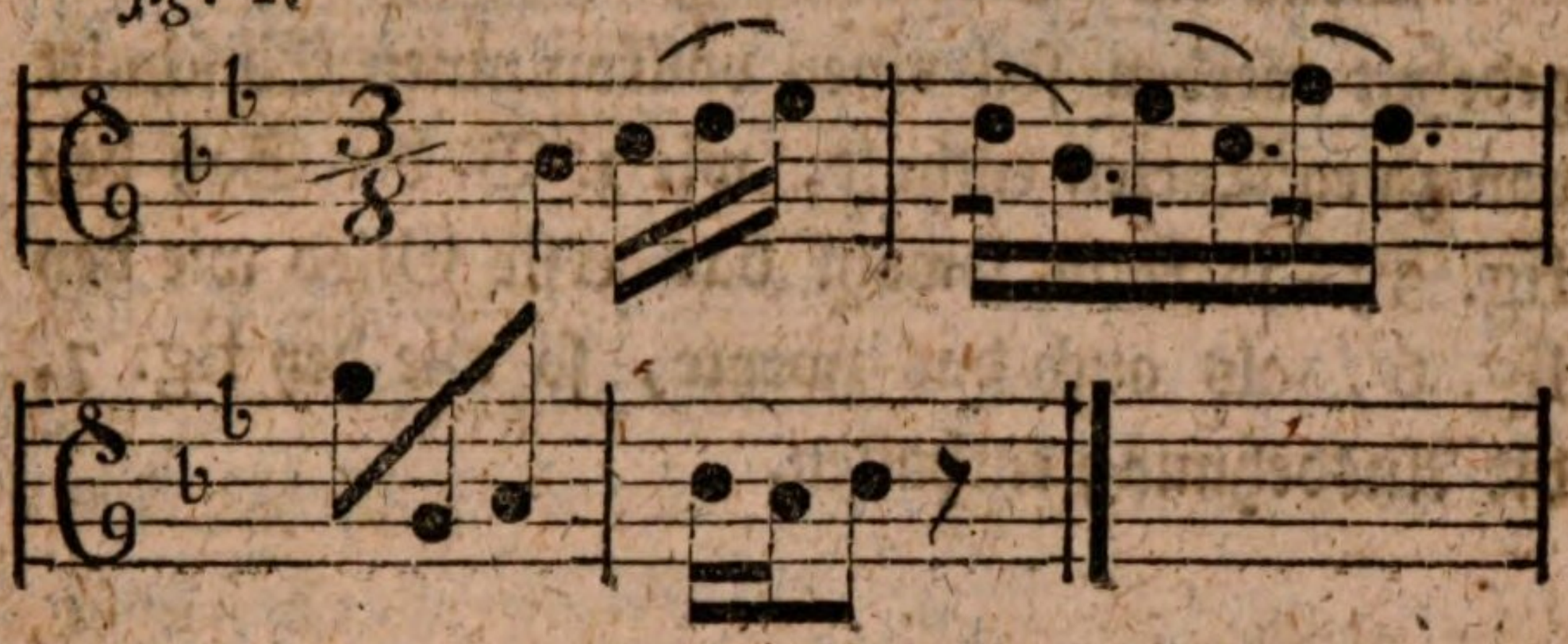


fig. 3.

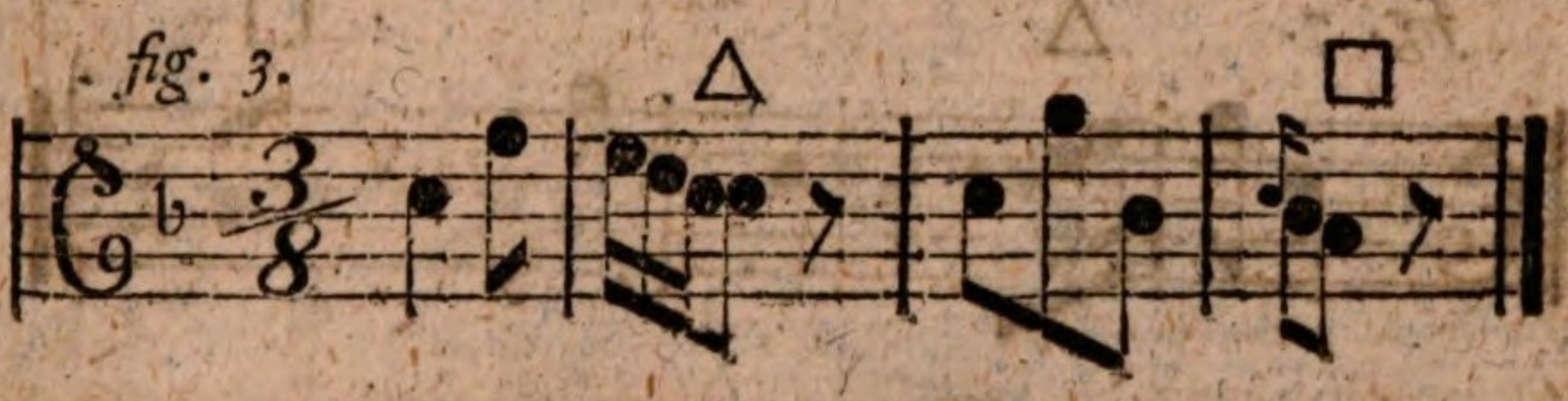


fig. 4.

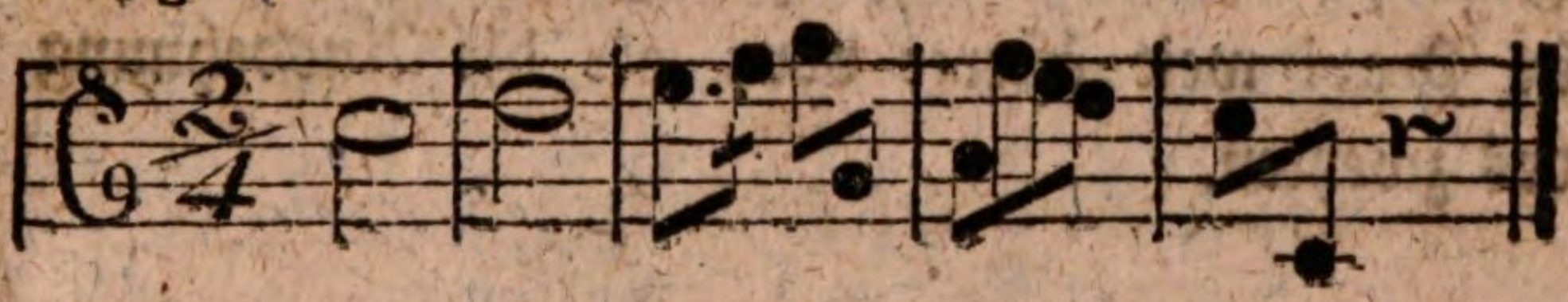


fig. 5.

Graun.

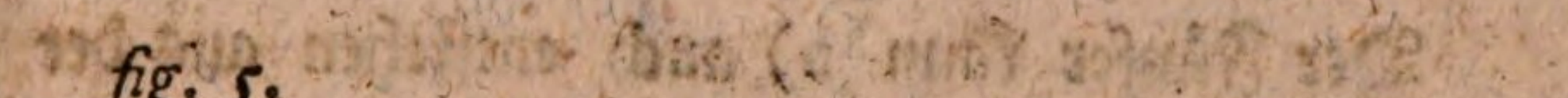
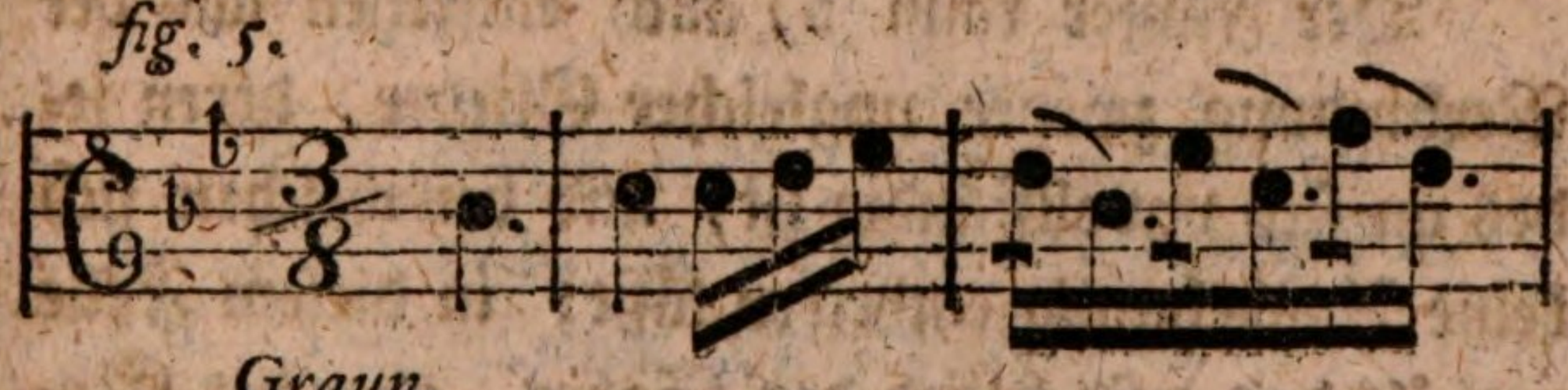


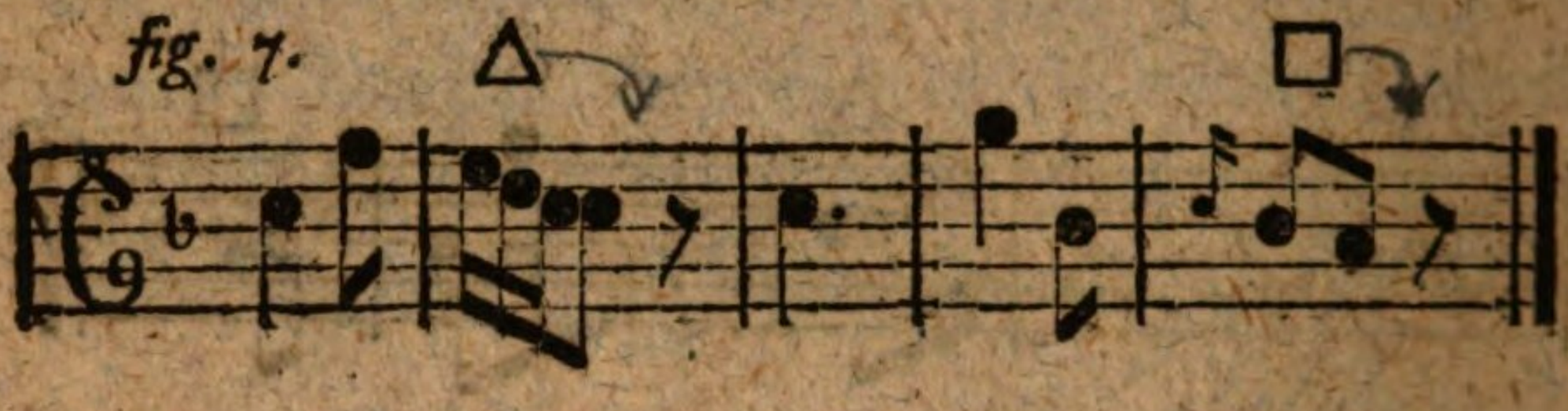
fig. 6.



Graun.

Wenn ein Vierer der zu einem Fünfer ausgedehnt werden soll einen vollkommnen Einschnitt von zwey Tacten enthält, wie z. B. der Satz bey fig. 3; so kann sowohl das erste Glied wie bey fig. 6, als auch das zweyte, so wie bey fig. 7. die Ausdehnung enthalten.

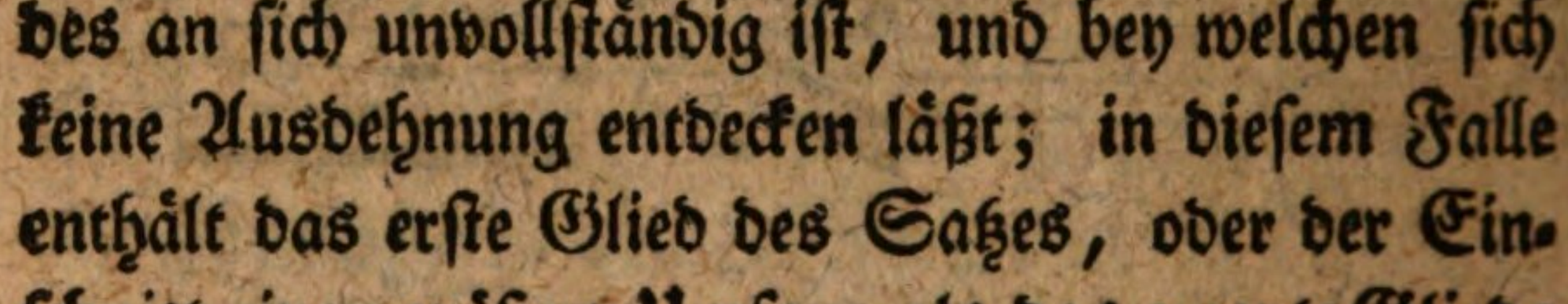
fig. 7.



Jedoch kömmt die Ausdehnung des ersten Gliedes in Praxi weit öfterer vor, als die Ausdehnung des zweyten.

Der Fünfer kann 2) auch entstehen aus der Verbindung zweyer ungleicher Glieder, deren jedes an sich unvollständig ist, und bey welchen sich keine Ausdehnung entdecken läßt; in diesem Falle enthält das erste Glied des Satzes, oder der Einschnitt einen größern Umfang als das zweyte Glied; z. B. fig. 8.

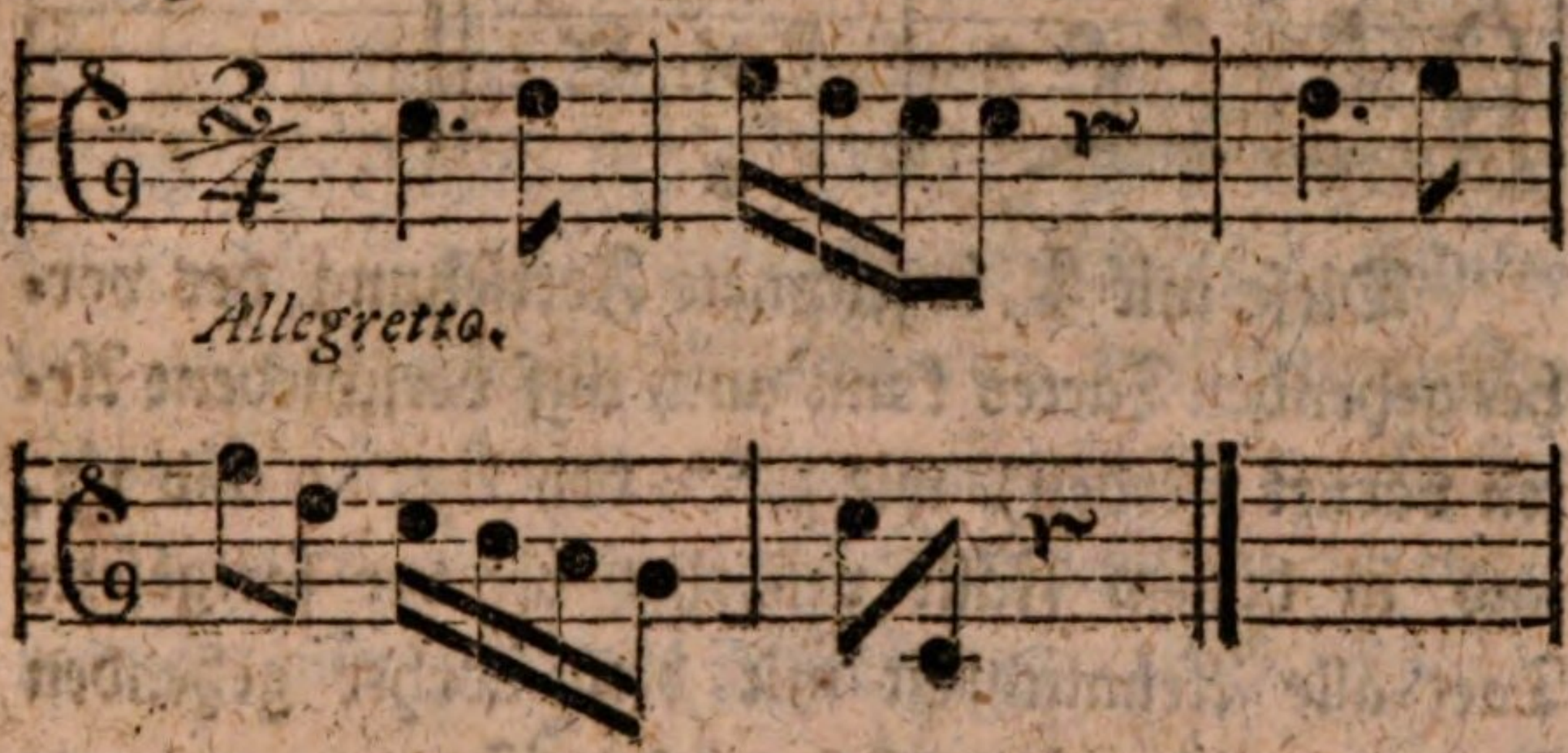
fig. 8.



Graun.

Ungewöhnlicher hingegen ist der Fall, daß das zweyte Glied eines Fünfers, welcher nicht vermittelst der Ausdehnung entsteht, den größern Umfang hat, z. B. wie bey fig. 9.

fig. 9.



Ein Fünfer kann endlich 3) auch zum Vorschein kommen, wenn man die in einem Tacte enthaltne Figur eines Vierers noch in einem folgenden Tacte fortsezt; wenn z. B. der Satz bey fig. 10. so wie bey fig. 11. gesezt wird, so wird der Vierer auf die so eben beschriebene Art in einen Fünfer verwandelt. *)

*) Eigentlich gehört dieser Fünfer zu den erweiterten Sätzen, weil er eine Wiederholung eines Tactes

fig. 10.

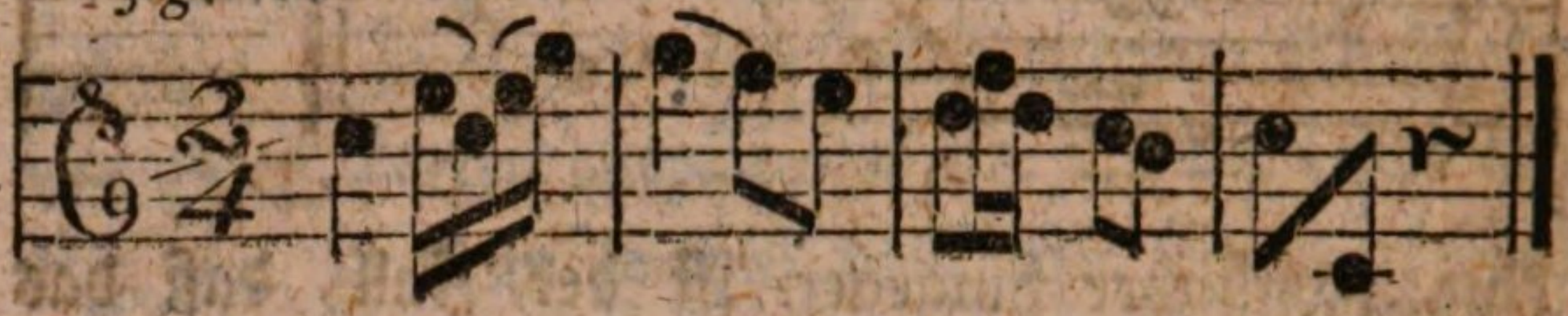
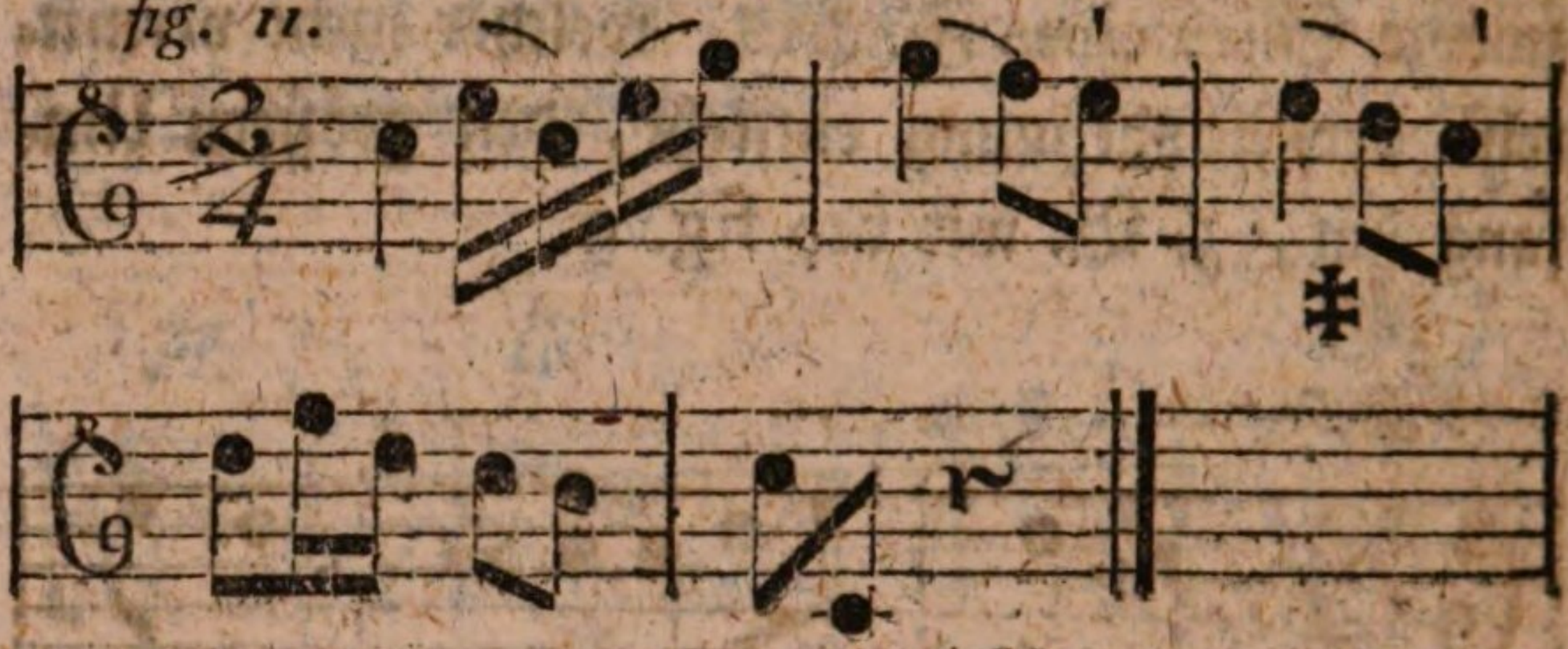


fig. 11.



Diese mit ✠ bezeichnete Fortsetzung des vorher gehenden Tactes kann auch auf verschiedene Arten variirt werden, wie z. B. bey fig. 12 und 13, und in diesem Falle verliehrt oft der fortgesezte Tact alle Aehnlichkeit mit dem vorher gehenden Tacte, welcher fortgesezt worden ist.

fig. 12.

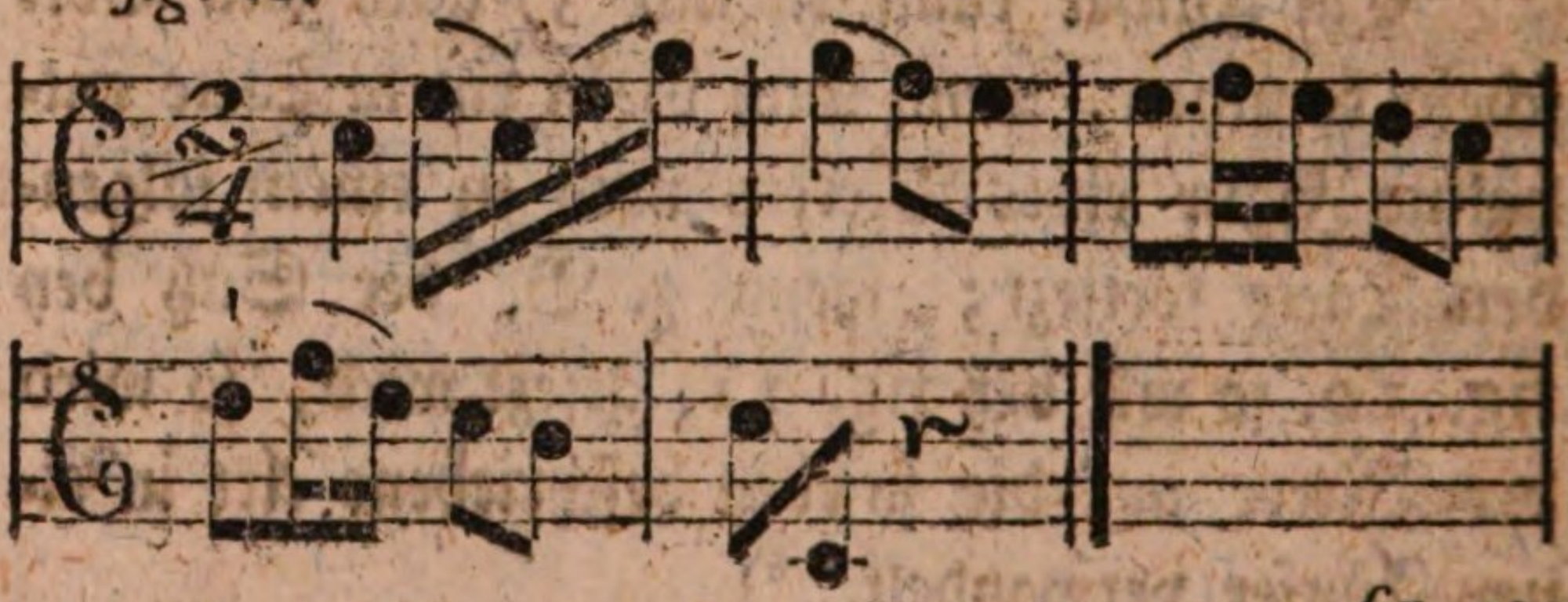
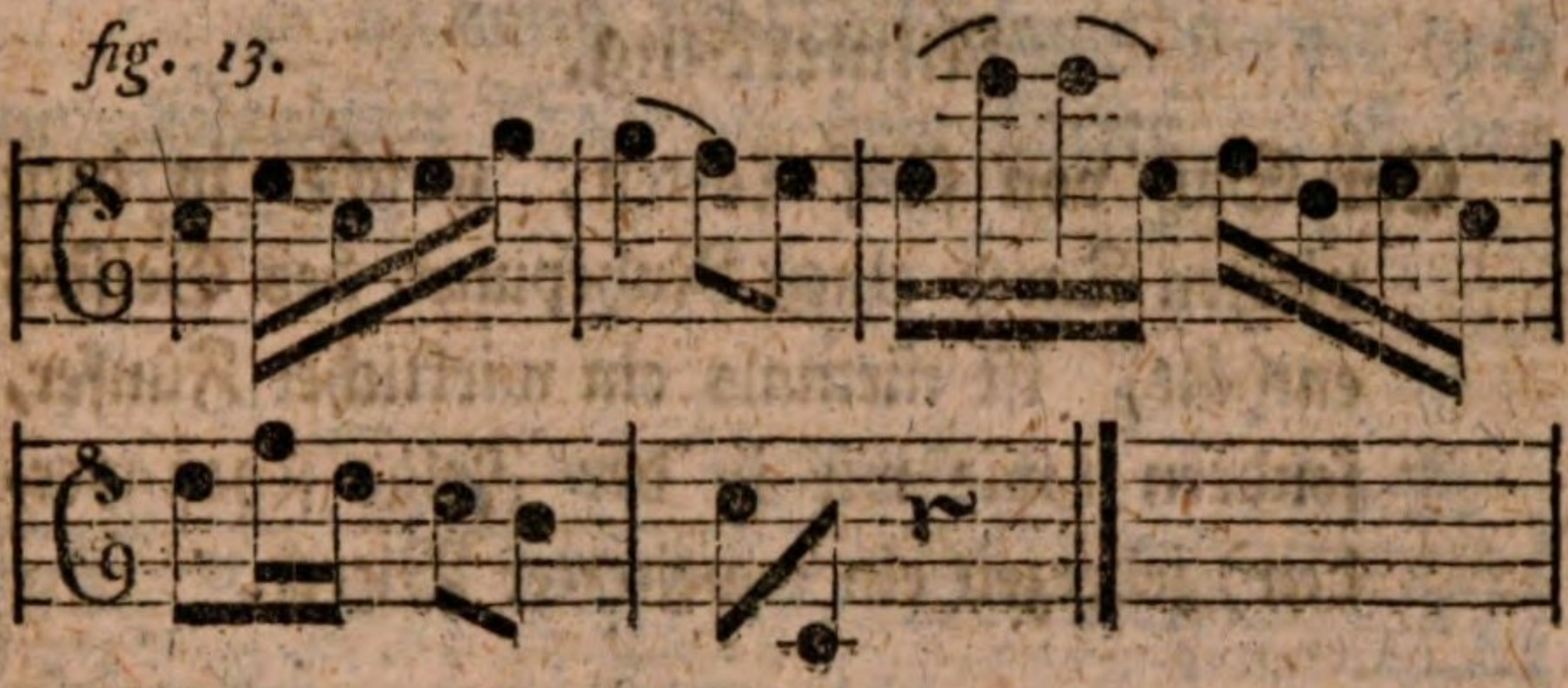


fig. 13.

Tactes enthält; weil aber dieser wiederholte Tact oft so sehr verändert wird, daß die Wiederhos lung ganz unkenntlich dadurch wird, so habe ich ihn schon anjezt bey den engen Sätzen mit ange' .gt.

fig. 13.



Aus den vorher gehenden Beyspielen siehet man, daß der Fünfer, wenn er aus Gliedern besteht, das ist, wenn er einen Einschnitt hat, seinen Einschnitt gewöhnlich in dem dritten, weit ungewöhnlicher aber in dem zweyten Tacte enthält. Fünfer mit unvollkommnen Einschnitten kommen ausserordentlich selten vor, und geschieht es ja, so haben sie den unvollkommnen Einschnitt zu Anfange, niemals aber zu Ende des Satzes, z. B. *)

Lar.

Schweizer.

Anmer-

*) Auch dieser Satz läßt sich unter die erweiterten Sätze zählen, weil mit dem, in den vier lezten

Tac-

Anmerkung.

Ein Satz von fünf Tacten, welcher in dem vierten Tacte einen Ruhepunct des Geistes enthält, ist niemals ein wirklicher Fünfer, sondern (wie wir in der Folge sehen werden) jederzeit ein erweiterter Vierer.

§. 90.

Ein enger Satz von sechs Tacten kann auf dreyerley Art zum Vorschein kommen, und zwar

Entweder 1) durch die Ausdehnung eines Vierers; so wird z. B. der bey fig. 1. befindliche Satz bey fig. 2. zu einem Sechser ausgedehnt;

fig. 1.

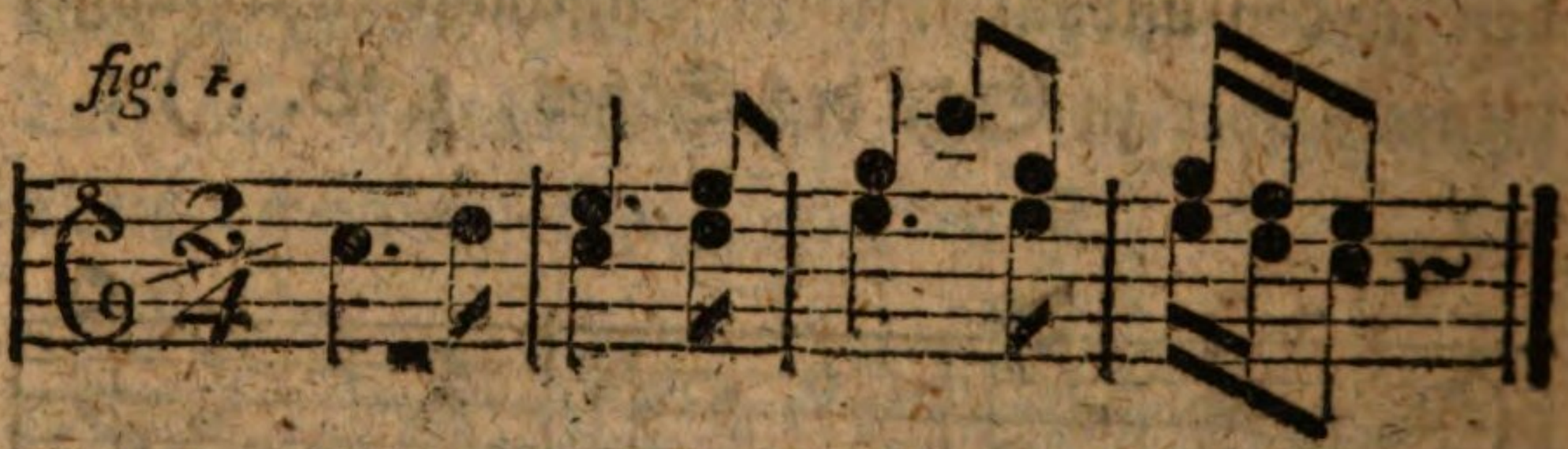
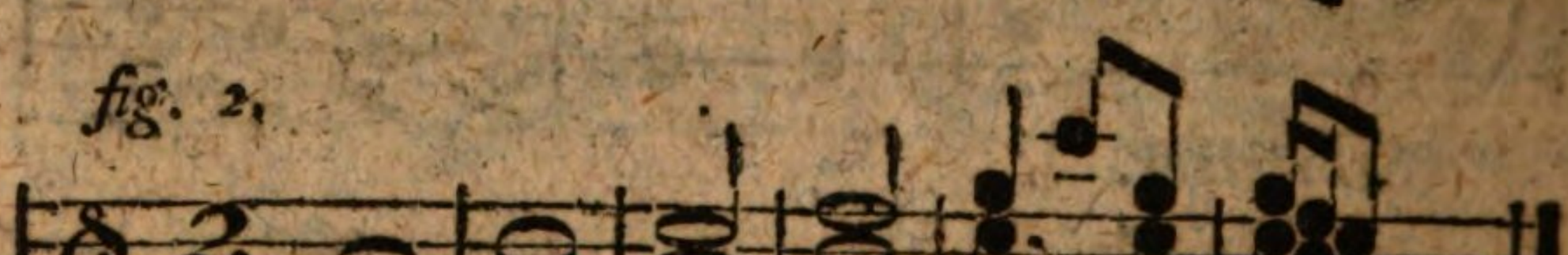


fig. 2.



Oder

Oder 2) durch die Verbindung zweyer noch unvollständiger Theile von drey Tacten, z. E. bey fig. 3 und 4.

fig. 3.

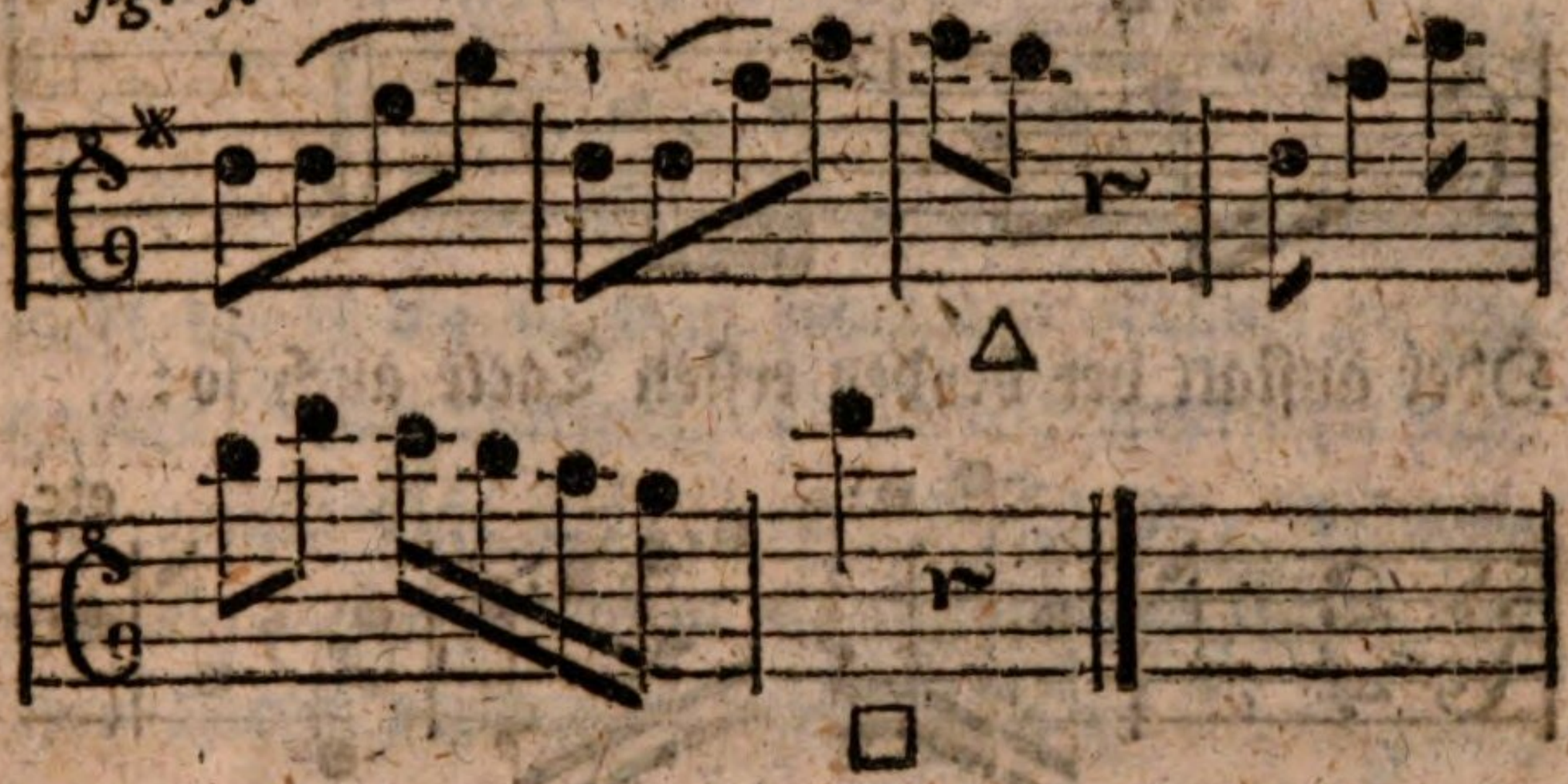
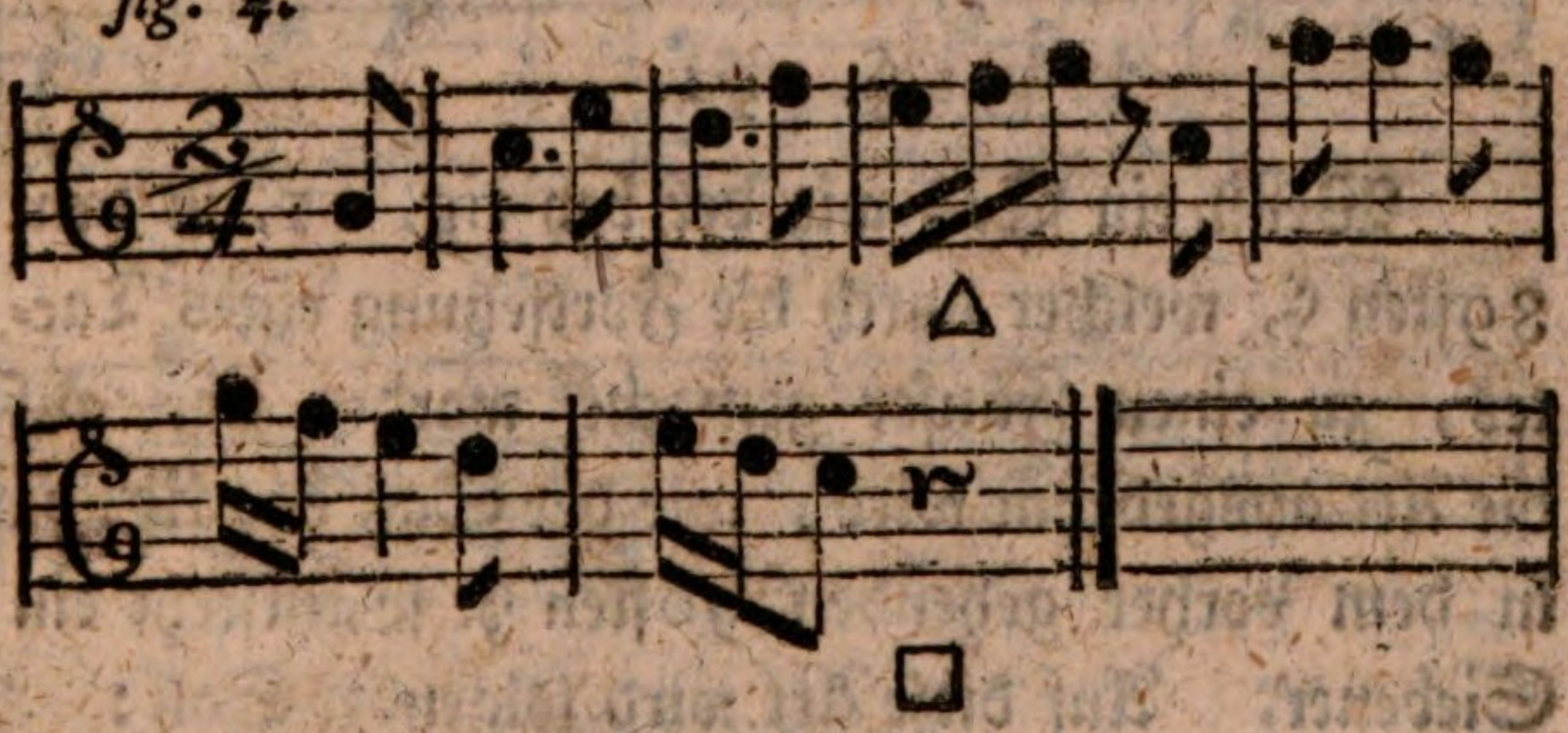


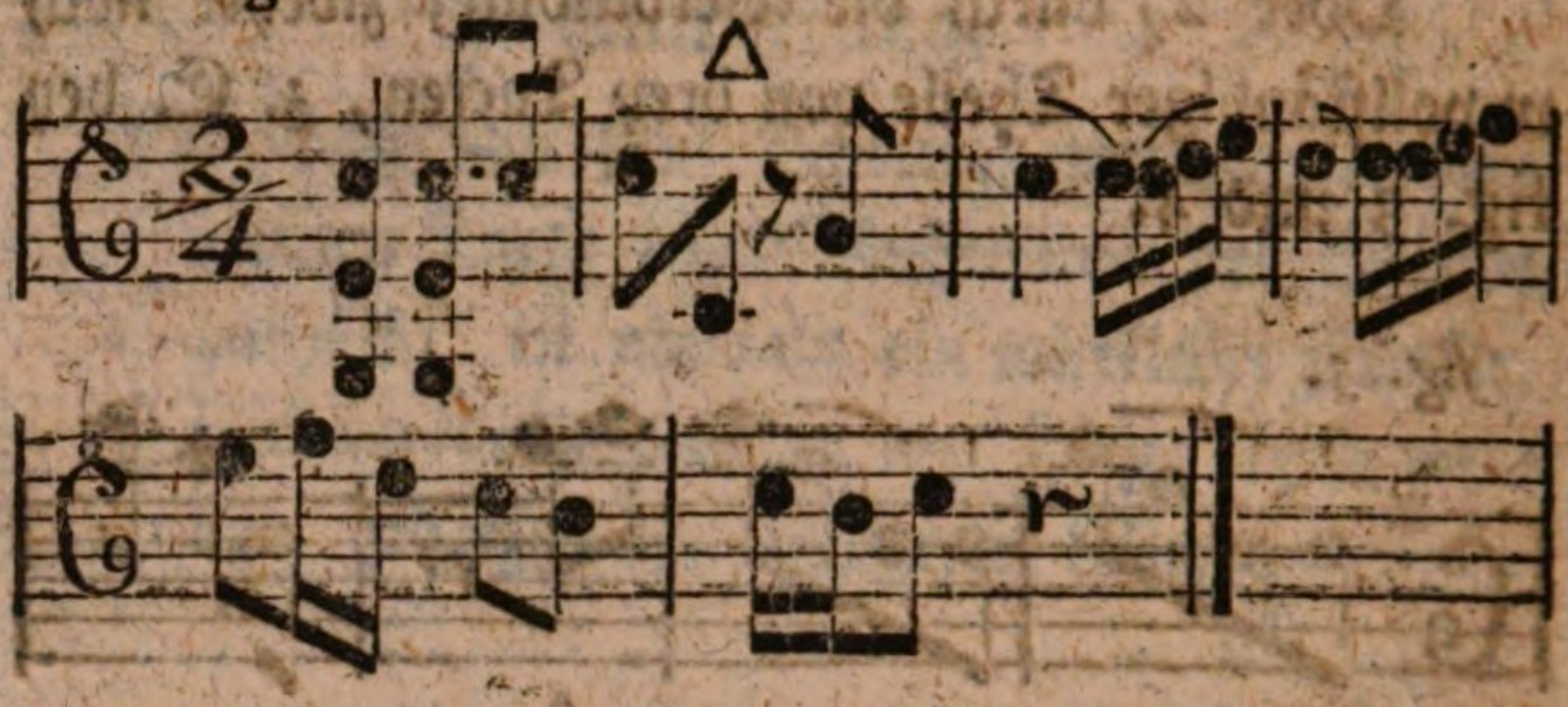
fig. 4.



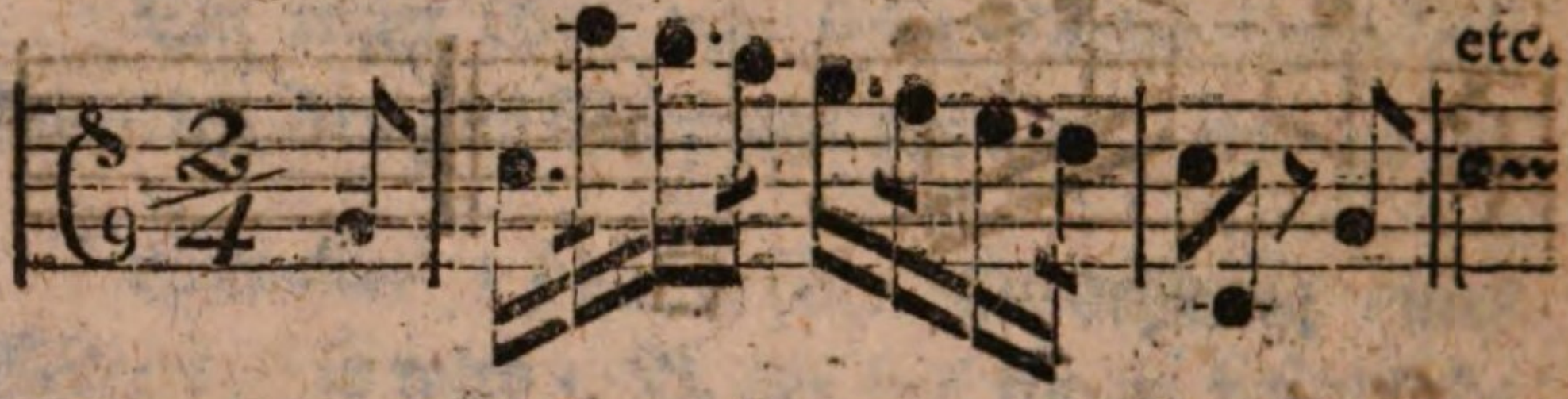
Zuweilen wird aber auch 3) mit einem an sich selbst vollständigen Satze von vier Tacten, ein vorher gehendes unvollständiges Glied von zwey Tacten in Verbindung gebracht, und in diesem Falle muß das vorher gehende Glied mit zur Vollständigkeit des Satzes gerechnet werden; z. B.

Al'e-

Allegretto.

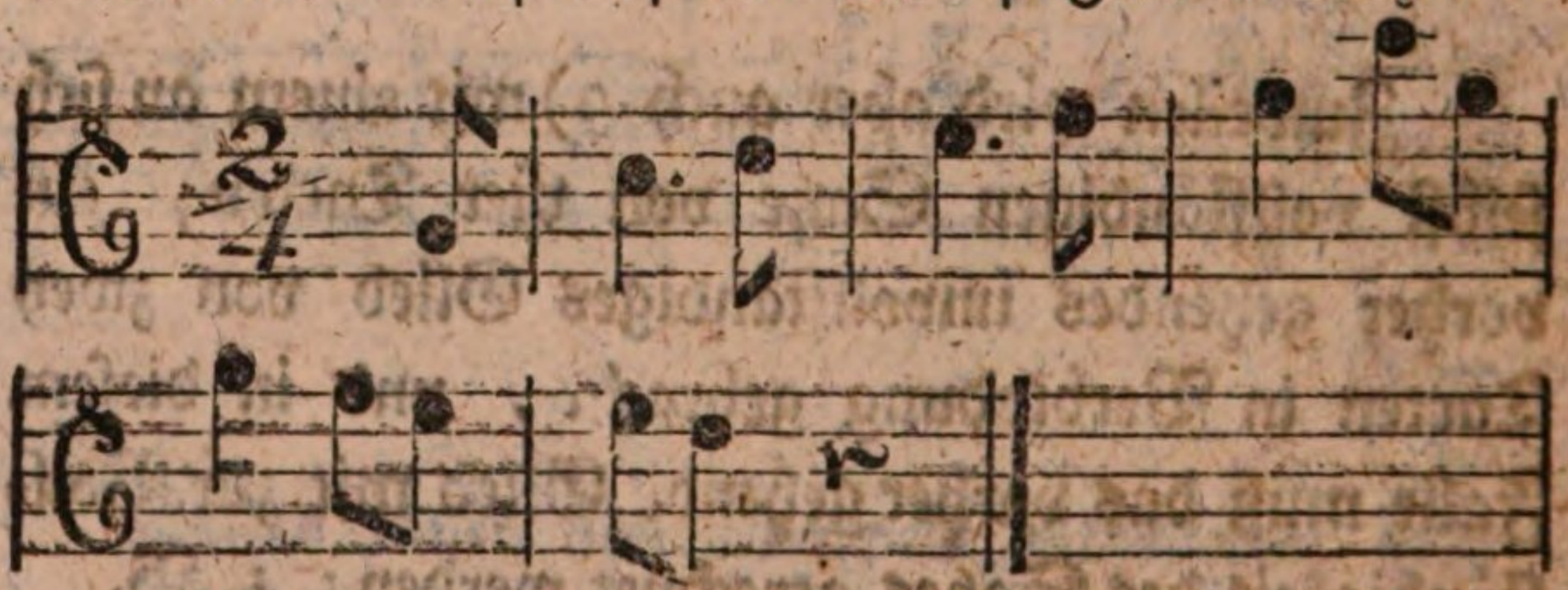


Oder anstatt der beyden ersten Tacte auch so:

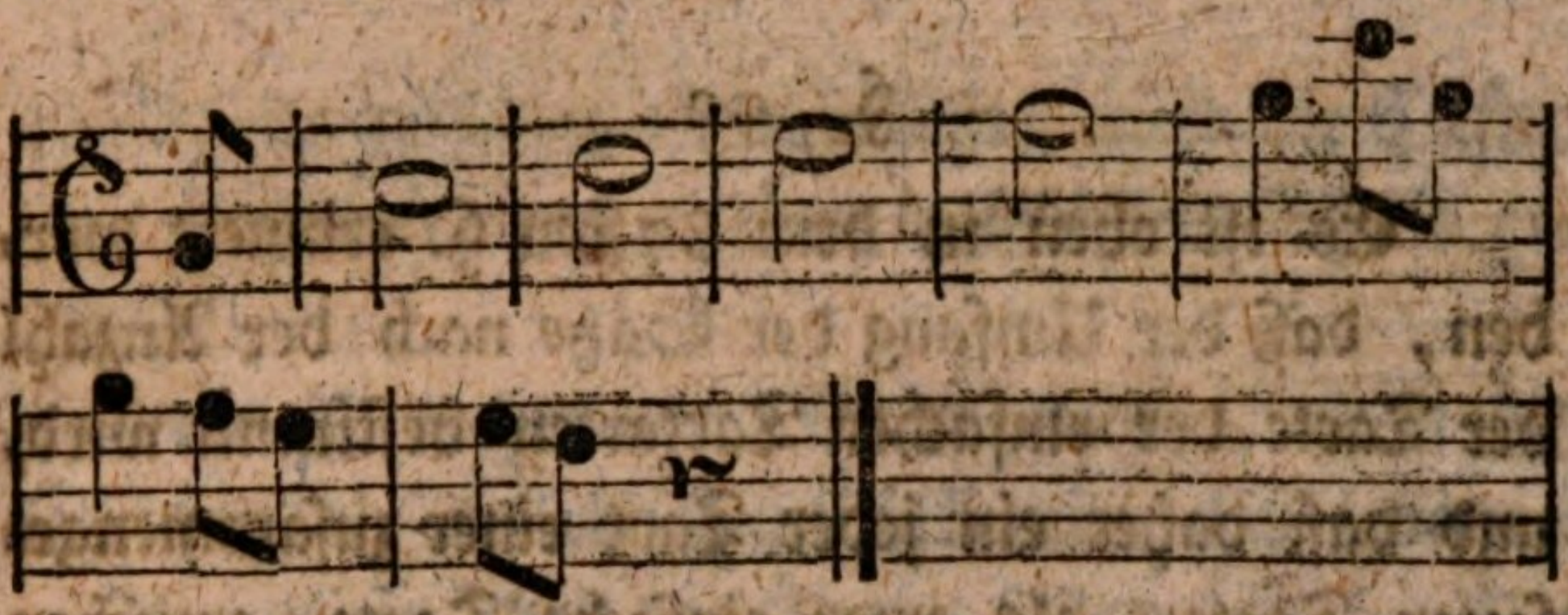


§. 91.

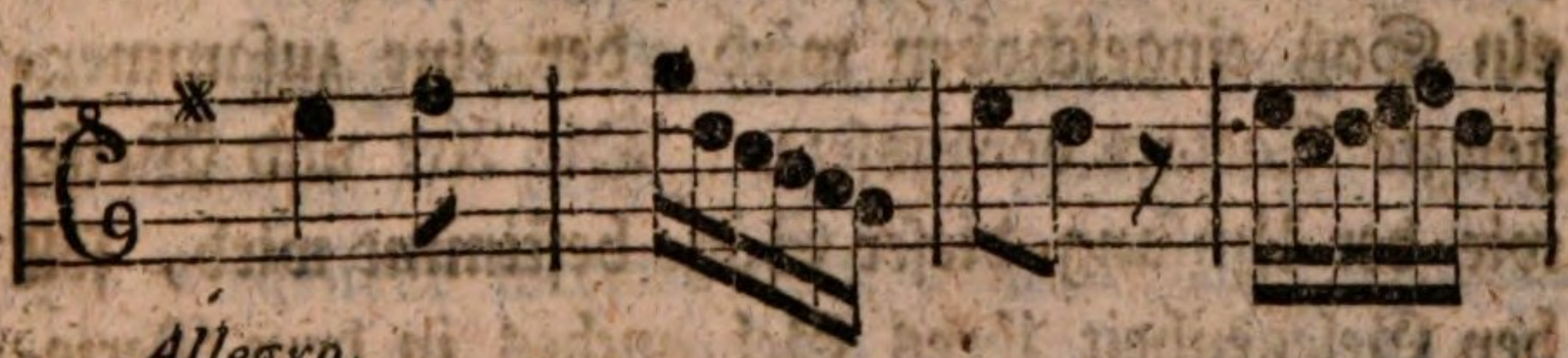
Wenn ein Satz wie der bey fig. 11. in dem 89sten §. welcher durch die Fortsetzung eines Tactes, zu einen Fünfer gemacht worden ist, auf die Art ausgedehnt wird, wie der Satz bey fig. 2. in dem vorher gehenden 90sten §. so entsteht ein Siebener. Auf diese Art wird folgender Satz:



durch die Ausdehnung ein Siebener:



Die übrigen Sätze von sieben Tacten, die nicht durch die in dem folgenden Kapitel zu zeigenden Erweiterungsmittel zu Siebenern werden, sind vollständige Sätze von vier Tacten, mit welchen ein vorhergehendes unvollständiges Glied von drey Tacten verbunden wird; z. B.



Anmerkung.

Ein vollständiger Satz von acht Tacten ist entweder ein erweiterter, oder ein aus zwey an sich selbst vollständigen Sätzen zusammen geschobener Satz, und von dieser Art der Sätze wird in dem folgenden Kapitel gehandelt.

§. 92.

Es ist oben in dem 87sten §. erinnert worden, daß der Umfang der Sätze nach der Anzahl der Tacte der einfachen Tactarten bestimmt wird, und daß daher ein jeder Tact einer zusammengesezten Tactart als zwey einfache Tacte, zwischen welchen der Tactstrich ausgelassen ist, betrachtet werden muß. Es kömmt aber zuweilen der Fall vor, daß mitten in einer zusammengesezten Tactart ein Satz eingeschoben wird, welcher in der einfachen Tactart steht, und umgekehrt trifft es sich zuweilen, daß mitten in einer einfachen Tactart ein Satz eingeschoben wird, der eine zusammengesezte Tactart voraussezt. Die Art und Weise, wie der Umfang dieser Sätze bestimmt wird, soll bey Gelegenheit ihres Gebrauches in dem Perioden gezeigt werden.

Zweyter Absatz.

Von den interpunctischen Zeichen der Sätze und ihrer Einschnitte, oder von den Endigungsformeln der melodischen Theile.

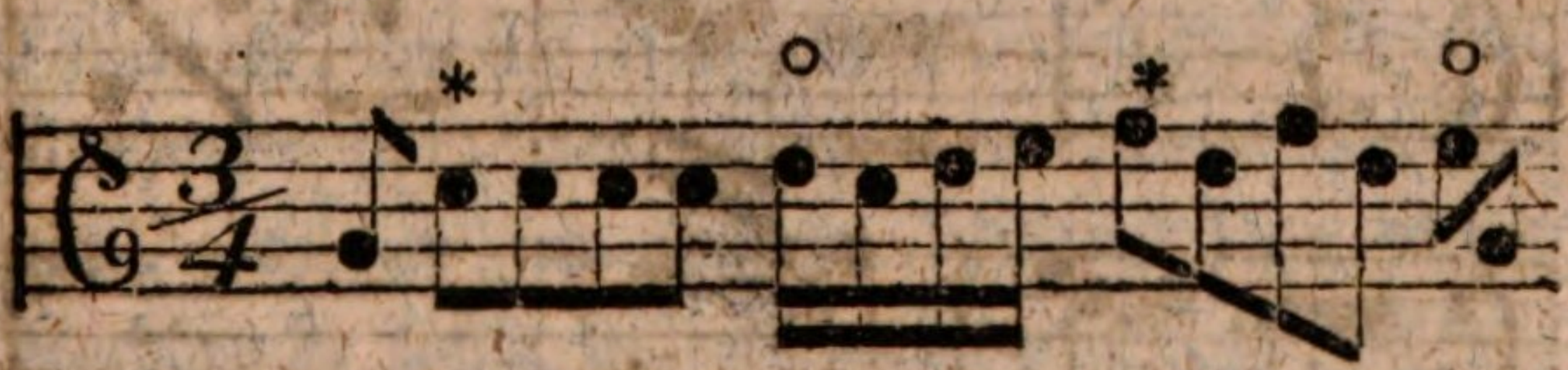
§. 93.

Diejenige Stelle, wo sich in der Melodie ein Ruhepunct des Geistes äußert, das ist, der Ort, wo sich ein Theil der Melodie von einem folgen-

den Theile derselben trennen läßt, wird die Cäsur (der Schnitt) eines solchen melodischen Theils genennet.

Es ist mehrmals erinnert worden, daß die Cäsuren der melodischen Theile eigentlich jederzeit auf den guten Theil des Tactes fallen müssen. Die Ursache warum dieses nothwendig ist, läßt sich aus dem Inhalte des vorhergehenden Abschnittes erklären.

Wenn der Tonsetzer eine Melodie erfindet, so zeichnen sich zugleich mit der Erfindung derselben (nach §. 50.) diejenigen Töne aus, die den innern Werth oder Nachdruck haben, und die die Tactabtheilung bestimmen, in welcher die Melodie dargestellt werden muß, wenn andere Tonkünstler sie sich eben so denken, sie eben so vortragen sollen, wie sich der Erfinder sie gedacht hatte. Gesezt der Tonsetzer erfindet folgende, in Ansehung der verhältnißmäßigen Bewegung der Töne schon bestimmte Tonfolge:



so liegt, indem er sich diesen angefangenen melodischen Theil denkt, entweder der Nachdruck der Abtheilung auf den mit * bezeichneten Tönen, oder der Nachdruck der Abtheilung fällt in seiner Vorstellung auf die Töne, welche mit dem Zeichen ○ bemerkt sind. Stellt sich der Tonsetzer diese Melodie so vor, daß der Nachdruck auf die mit * bezeichneten Töne fällt, so muß er diese Melodie, sobald er sie durch Noten darstellen will, auch dieser Vorstellung gemäs schreiben, das ist, er muß diejenigen Töne, die in seiner Vorstellung den Nachdruck enthalten, in denjenigen Theil des Tactes bringen, welcher der Natur des Tactes zu Folge den Nachdruck hat; und daher muß dieser angefangene melodische Theil in diesem Falle in der Tactabtheilung wie bey fig. 1. erscheinen. Fällt hingegen in der Vorstellung des Tonsetzers der Nachdruck auf die mit ○ bemerkten Töne, so muß er den Satz so in Tacte abtheilen wie bey fig. 2. *)

fig. 1.

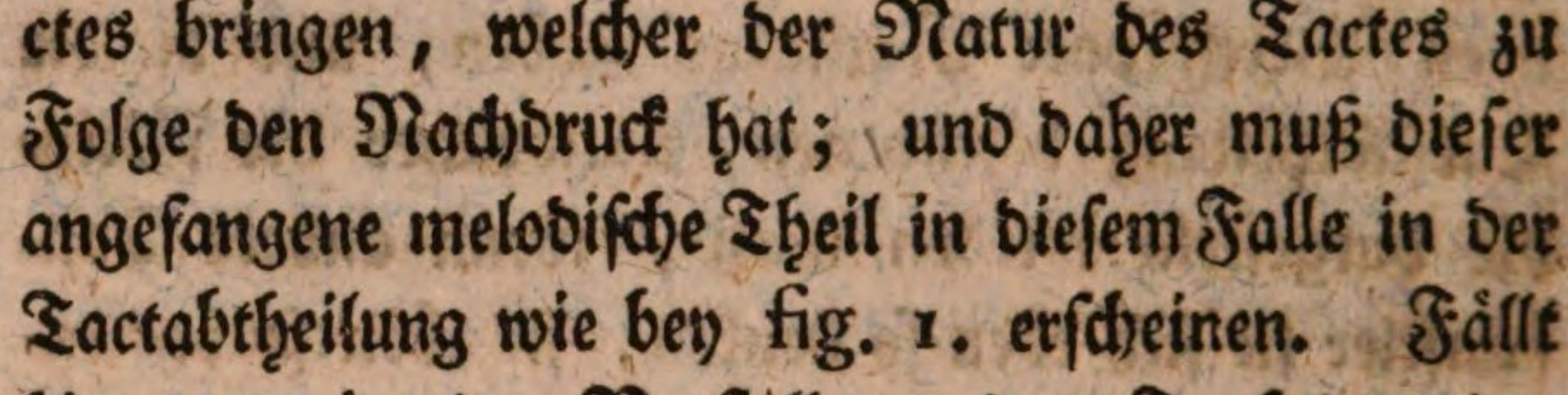
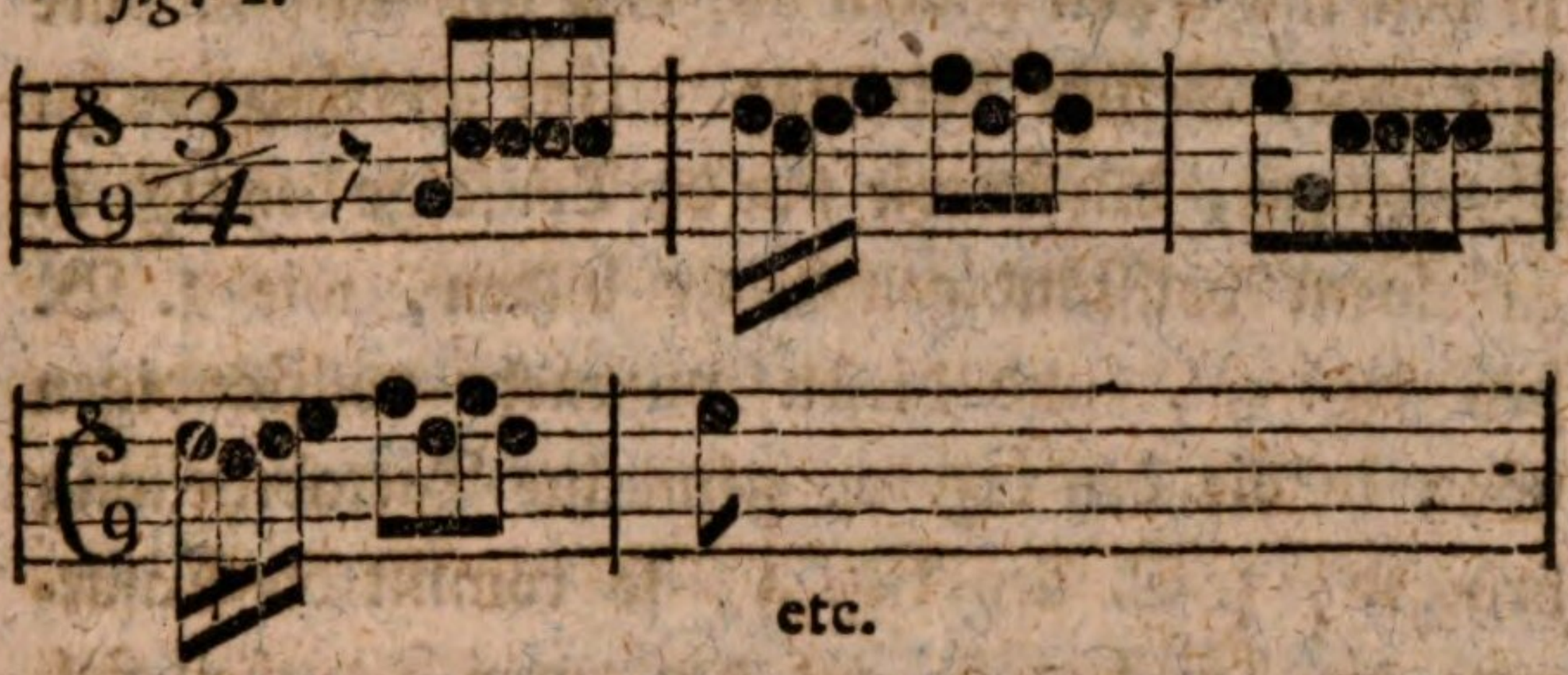


fig. 2.

*) Die Ursache warum dieser Satz in zweyerley Abtheilungen einer einzigen Tactart vorgestellt werden

fig. 2.



etc.

Hieraus sieht man, daß sogleich mit der Entstehung eines Gedankens diejenigen nachdrücklichen Töne, welche diese oder jene Tactabtheilung nothwendig machen, schon bestimmt sind. Nun ist aber die Cäsur eines Satzes an und für sich ein Abtheilungspunct, weil sie größere Theile des Ganzen in kleinere Theile trennet, und muß nothwendig als Abtheilungspunct nach §. 50. ihren eigenthümlichen Nachdruck haben; wollte man daher die Cäsurnote der Tonschlüsse, Absätze und Einschnitte auf den schlechten Theil des Tactes bringen, so entstünde zwischen der Natur einer solchen Cäsurnote, die als Abtheilungspunct einen innern Nachdruck hat, und zwischen der Natur des Tactes, welcher nur in dem Niederschlage dieses Nachdrucks fähig ist, ein Widerspruch, welcher

den kann, findet man in der Anmerkung zu Ende des 96sten Syhs.

in den mehresten Fällen auf eine sehr empfindbare Art unser Gefühl beleidigt. Um uns hiervon zu überzeugen, dürfen wir nur die Tonfolge bey fig. 1. zu einem vollständigen Satze bilden, wie z. B. bey fig. 3, und diesen nunmehr vollständigen Satz in die bey fig. 2. gemachte Tactabtheilung bringen, z. E. bey fig. 4, so kömmt die Cäsurnote die bey fig. 3. auf den guten Tacttheil fiel, in den schlechten Tacttheil zu stehen, und der Satz beleidigt in diesem Falle unser Gefühl. *)

fig. 3.

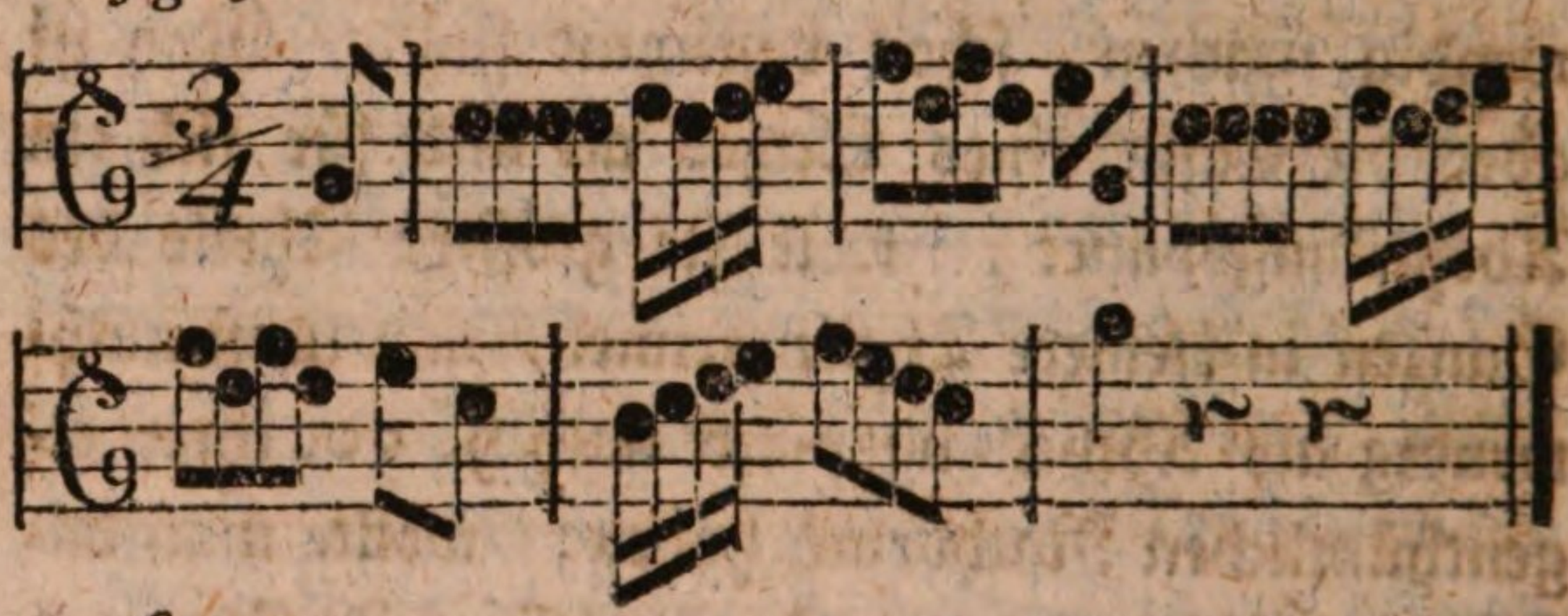
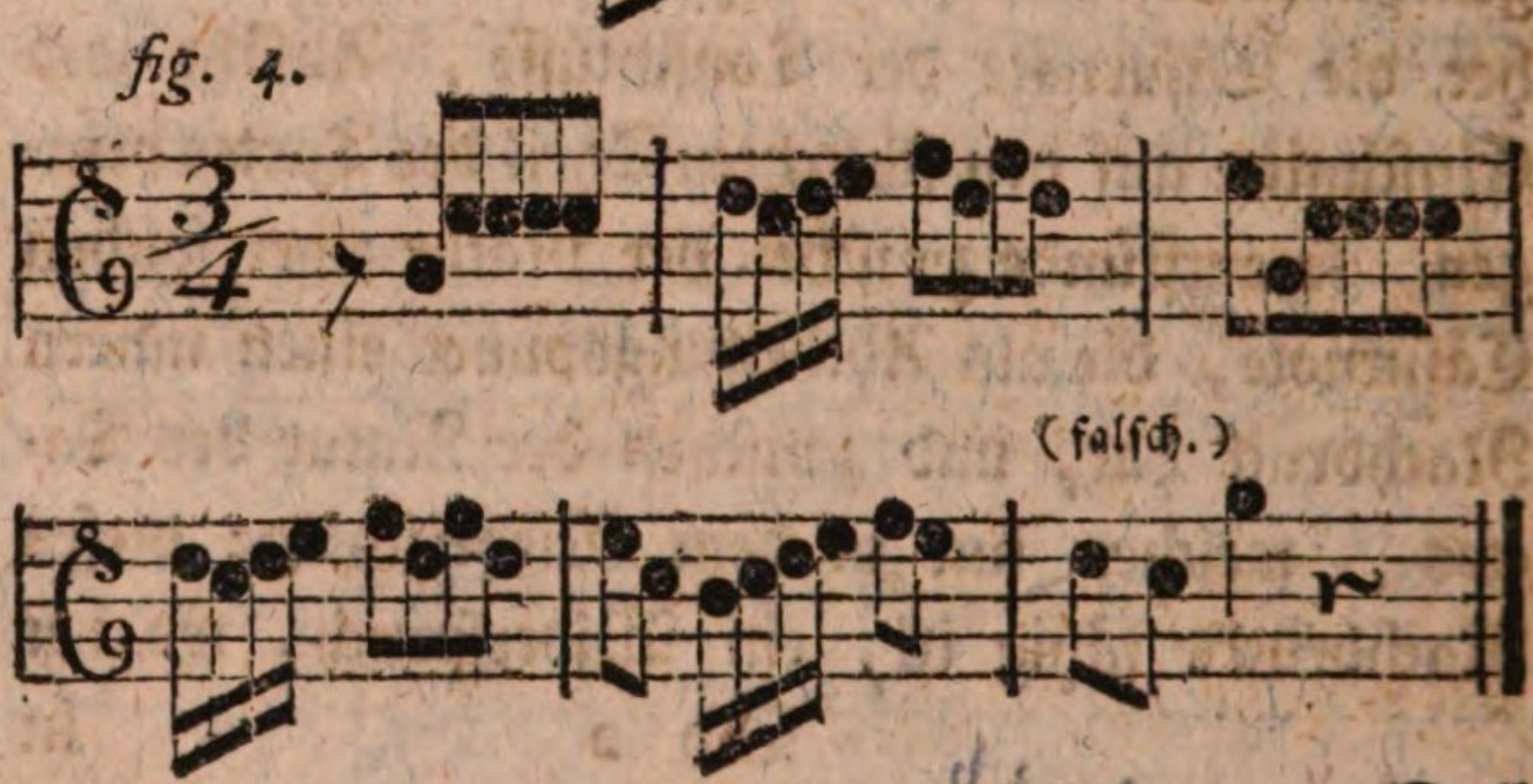


fig. 4.



Soll

*) In der zweyten Anmerkung nach dem 95sten §. findet man gleichfalls die Ursachen angezeigt, warum

Soll dieser Satz bey fig. 4. unserm Gefühl nicht mehr anstößig seyn, so muß in den lezten zwey Tacten entweder ein Viertel wegfallen, wie bey fig. 5, oder es müssen Noten die zwey Viertel einnehmen in Ansehung ihres Werthes um die Hälfte verkleinert und in den Werth eines einzigen Viertels gebracht werden, wie bey fig. 6 oder 7. damit die Cäsurnote auf den guten Tacttheil fällt.

fig. 5.

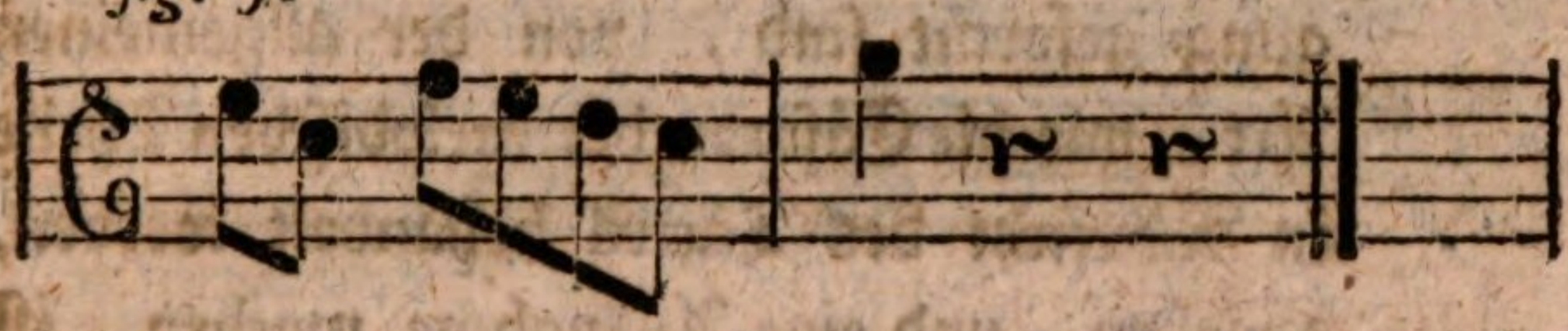
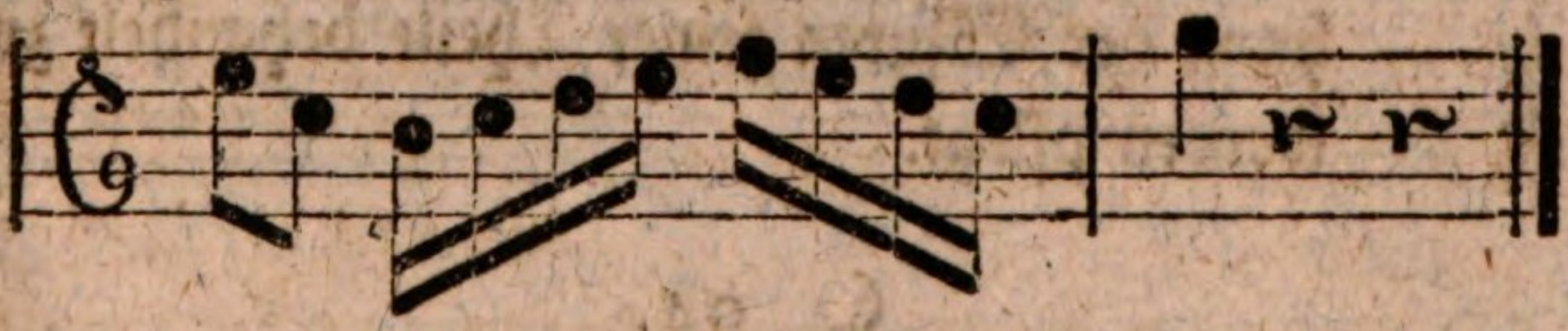


fig. 6.

fig. 7.



Dieses sey genug, um uns von der Nothwendigkeit zu überzeugen, daß die Cäsurnoten der

warum der in dem lezten Tacte vorhandene Ton d, in diesem Falle nicht die Cäsurnote des Absatzes seyn kann.

melodischen Theile auf den guten Tacttheil fallen müssen; und wir werden sogleich in der Folge einsehen lernen, warum es scheint, als könnten die Cäsuren der Absätze auch in den schlechten Theil des Tactes fallen, ohne daß sich unser Gefühl dawider empört.

Anmerkung.

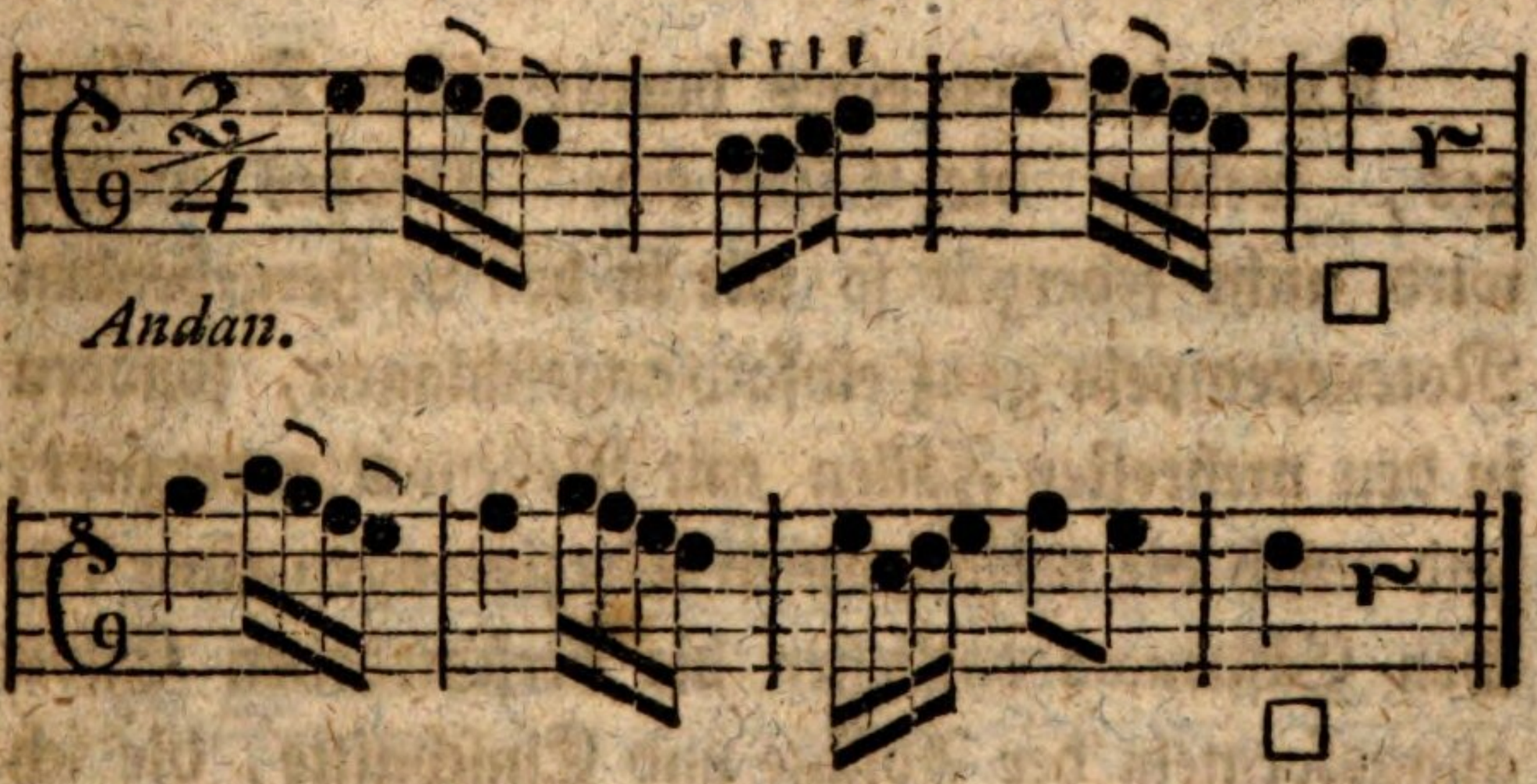
Daß sowohl die Polonoise als auch diejenigen Sätze, welche nach der Polonoisen Bewegung geformt sind, von der allgemeinen Art, wie die Cäsuren der melodischen Theile in Rücksicht des Tactes behandelt werden, abgehen, und eine Ausnahme machen, ist schon im ersten Theile §. 179. erinnert worden, und ich werde mir in der Folge dieser Abhandlung Gelegenheit machen, zu zeigen, wie diese besondere Art des Satzes sowohl überhaupt, als auch insbesondere in Ansehung der Cäsuren seiner Theile behandelt zu werden pflegt.

§. 94.

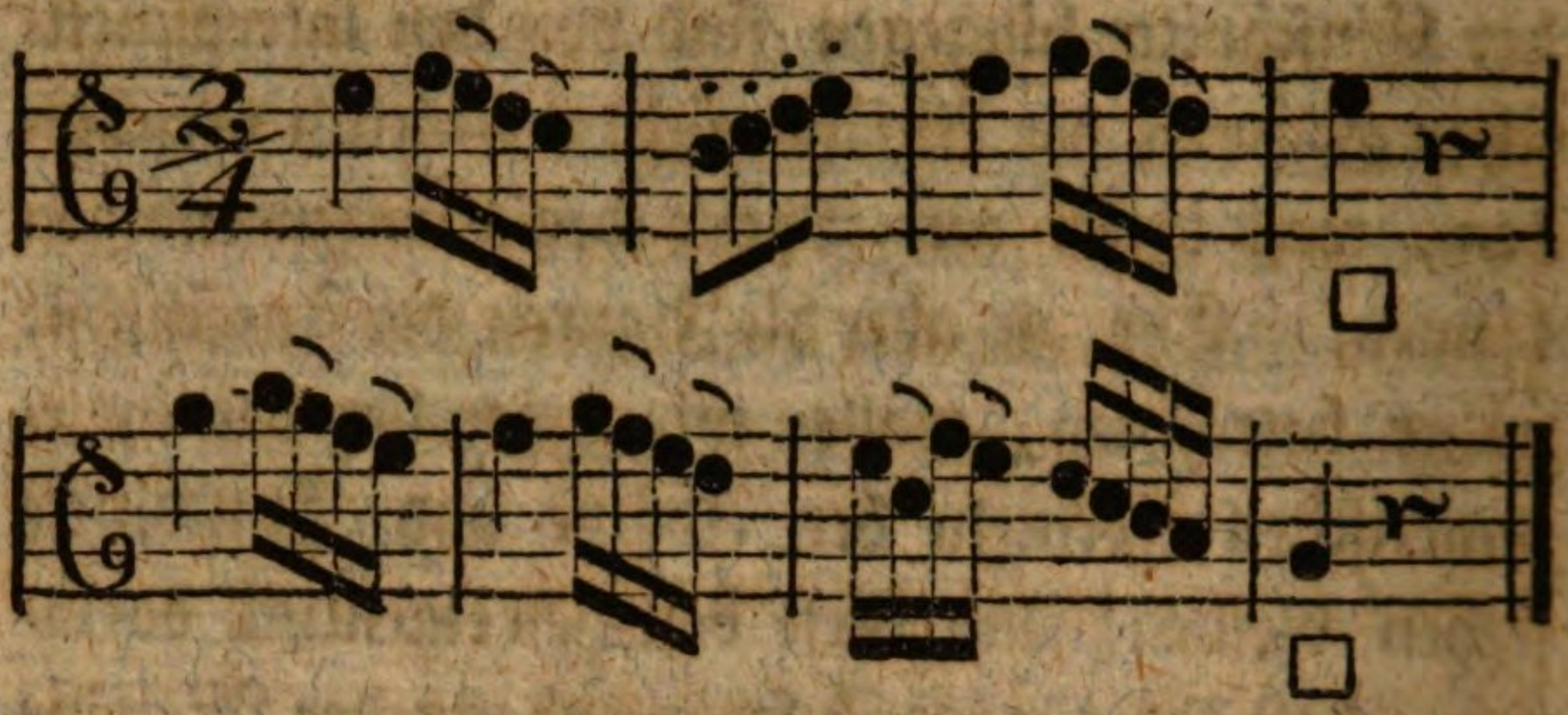
Es ist schon (§. 82.) bemerkt worden, daß nothwendig die Endigungsformeln der Tonschlüsse und Absätze wesentlich verschieden seyn müssen, weil jene ein Ganzes schließen, diese aber es nicht schließen können. Die interpunctische Figuren

der

der Einschnitte hingegen sind von den interpunctischen Figuren der Absätze nicht wesentlich verschieden, weil beyde nur Theile des Ganzen endigen können. Ehe wir aber die Figuren der Tonschlüsse näher betrachten, wollen wir zuvor bey den interpunctischen Formeln der Absätze und Einschnitte stehen bleiben; und diese bestehen eigentlich darinnen, daß der genaue Zusammenhang der Melodie in dem guten Tacttheile vermittelst eines Tones eines dabey zum Grunde liegenden wesentlichen Dreyklanges derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie sich hinwendet, unterbrochen wird. Z. E.



In diesen beyden Absätzen ist die Quinte des dabey zum Grunde liegenden wesentlichen Dreyklanges der Tonart das Intervall, welches die Cäsurnote bildet; wird aber die Melodie folgender Gestalt geformt:



so wird die Cäsur des ersten Absatzes vermittelst der Terz, die Cäsur des zweyten Absatzes hingegen vermittelst der Octave des Grundtones der dabey zum Grunde liegenden Dreyklänge, gemacht.

§. 95.

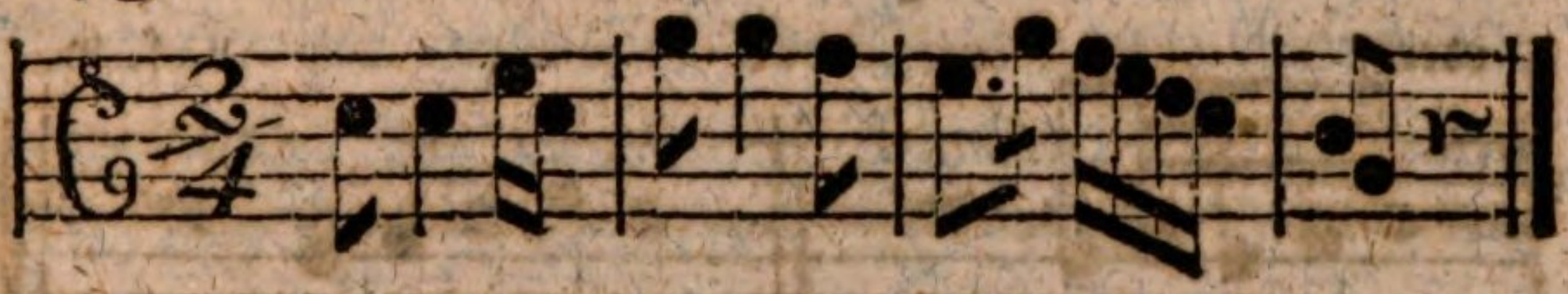
Derjenige Ton eines harmonischen Dreyklanges, welcher die Cäsur eines Absatzes macht, wird nicht jederzeit so wie in den vorhergehenden Notenexempeln ganz einfach angeschlagen, sondern in den mehresten Fällen mit Nebennoten verziert; und durch die verschiedenen Verzierungen einer solchen Cäsurnote entstehen die verschiedenen Endigungsformeln der Absätze und Einschnitte, die ich hier nur auf Hauptarten zurück führen will, weil es theils viel zu weitläuftig, theils aber auch ohnmöglich seyn würde, alle Figuren der Noten aufzusuchen, mit welchen die Cäsurnoten der Absätze und Einschnitte verziert werden können.

Wenn

Wenn ein harmonischer Ton eines wesentlichen Dreyklanges der Tonart die Cäsur eines Absatzes oder Einschnittes macht, so kann die Verzierung dieser Cäsurnote auf dreyerley Art geschehen;

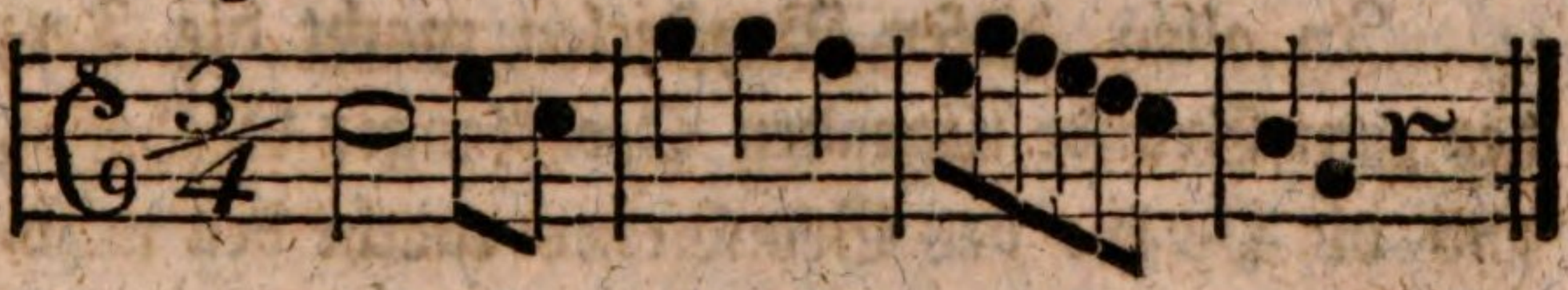
1) vermittelst des Nachschlags anderer, in dem dabey zum Grunde liegenden Dreyklange enthaltener Töne; z. E. fig. 1 und 2.

fig. 1. Andante.

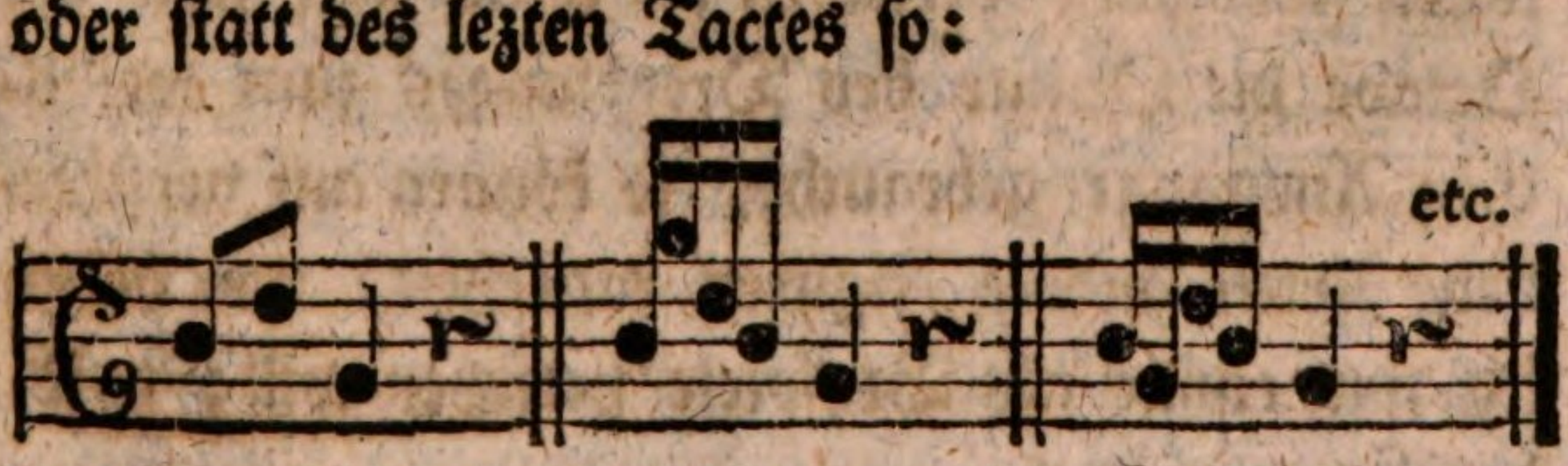


oder statt des lezten Tactes auch so:

fig. 2.



oder statt des lezten Tactes so:



und in diesem Falle bekömmt die Cäsur einen Ueberhang, oder einen weiblichen Ausgang, welcher überdieß noch auf vielerley Art mit durchgehenden und Wechselnoten vermischt werden kann; wie z. B. bey fig. 3 und 4.

fig. 3.

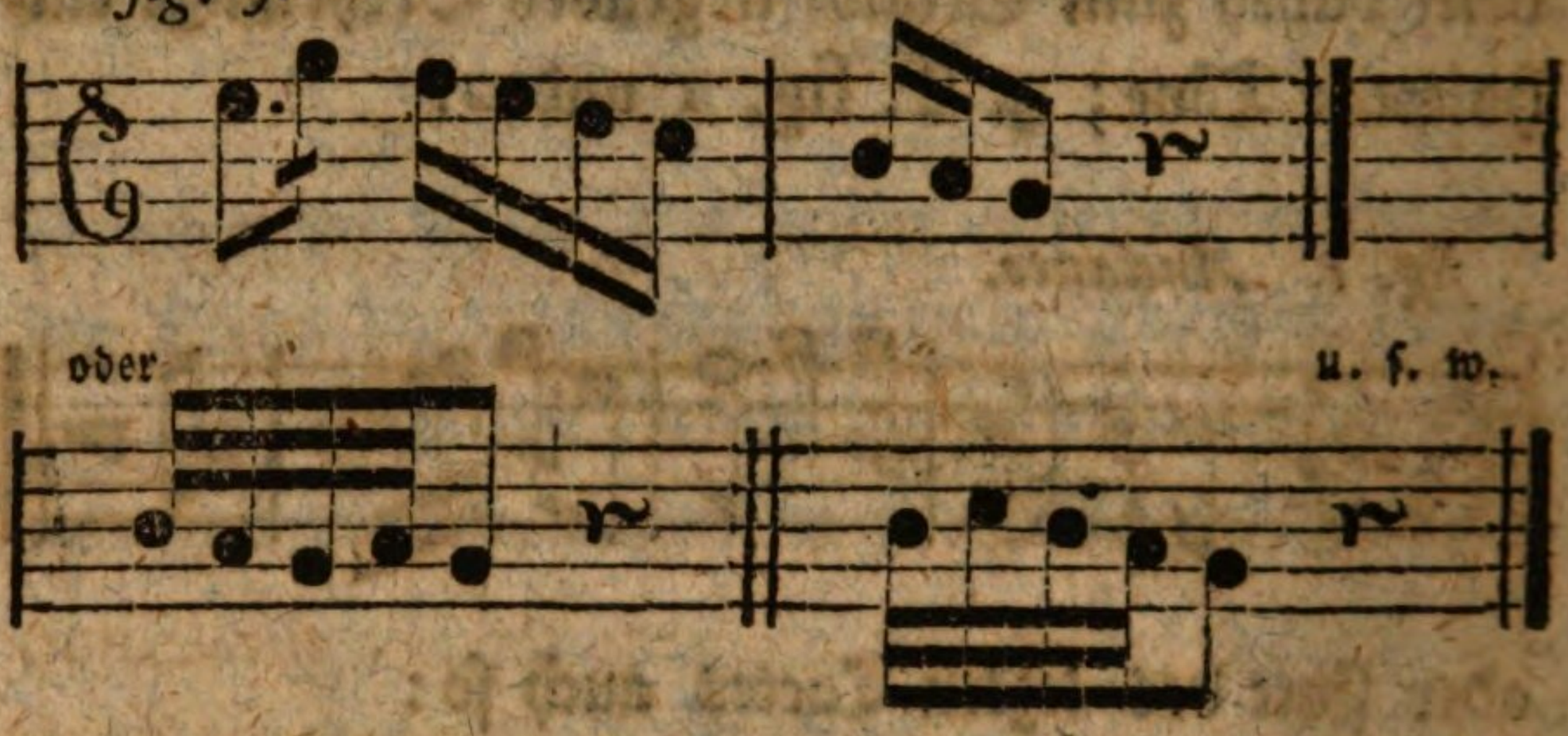
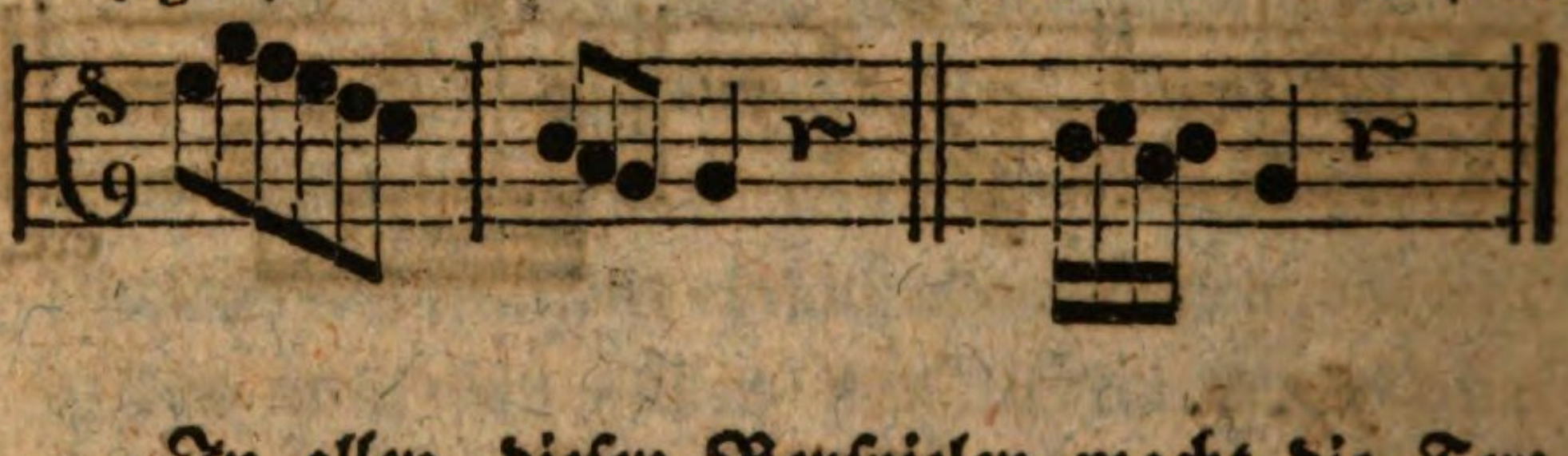


fig. 4.



In allen diesen Beyspielen macht die Terz des zum Grunde liegenden Dreyklanges die Cäsur, und die Octave des Grundtones macht den weiblichen Ausgang derselben; wird nun statt der Octave die Quinte des Dreyklanges zum weiblichen Ausgange gebraucht, so können auf verschiedene Arten andere Figuren entstehen, von denen ich nur einige als Beyspiele hersetzen will; z. E. bey fig. 5 und 6.

fig. 5.

fig. 5.

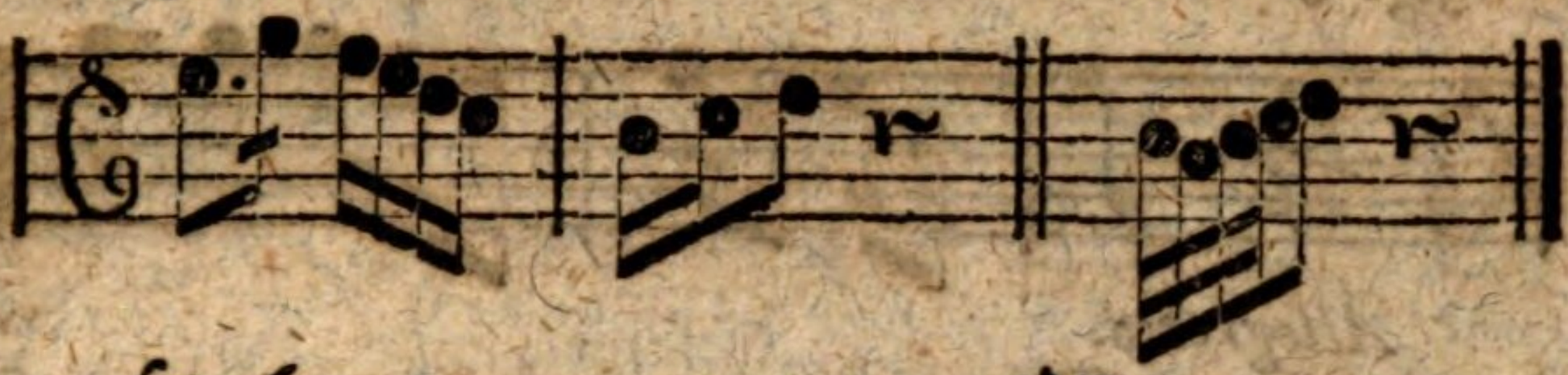


fig. 6.

Bedient man sich nun anstatt der Terz des Dreyklanges entweder der Quinte zur Cäsurnote, und macht den weiblichen Ausgang mit der Terz, wie bey fig. 7. oder mit der Octave, wie bey fig. 8; oder nimmt man die Octave zur Cäsurnote und formirt vermittelst der Terz oder Quinte den weiblichen Ausgang der Cäsur, wie z. B. bey fig. 9 und 10. so können schon durch dieses Mittel, daß die Cäsurnote mit einem weiblichen Ausgange versehen, und mit Nebennoten vermischt wird, eine beynahe unzählige Menge Endigungsformeln der Absätze zum Vorschein gebracht werden.

fig. 7.

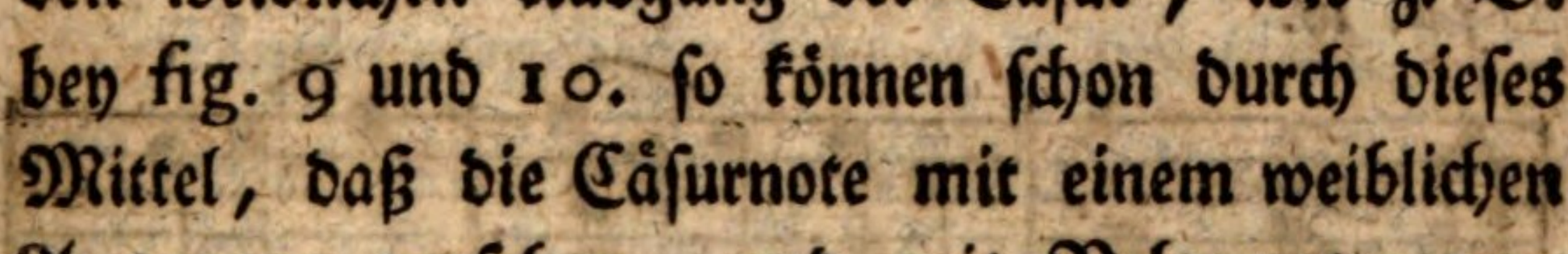
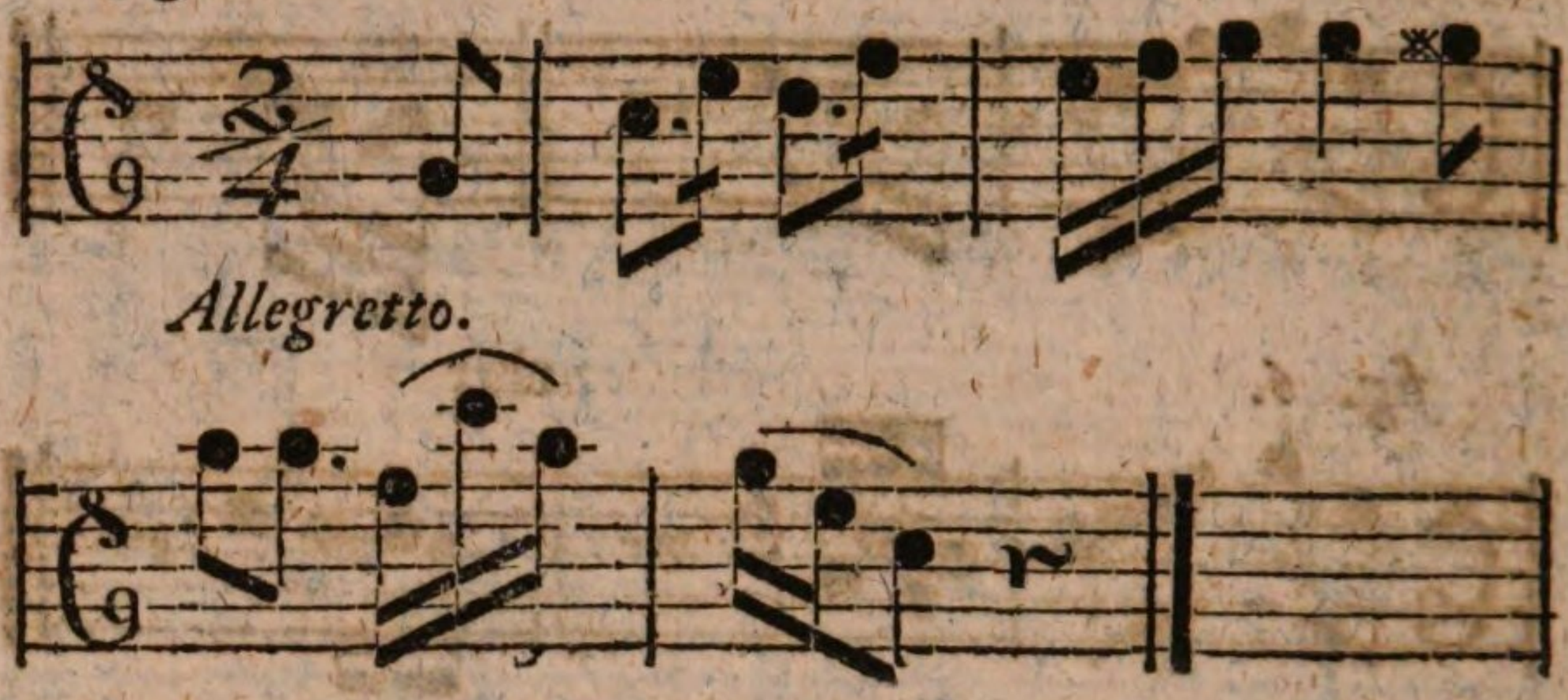


fig. 8.

fig. 8.

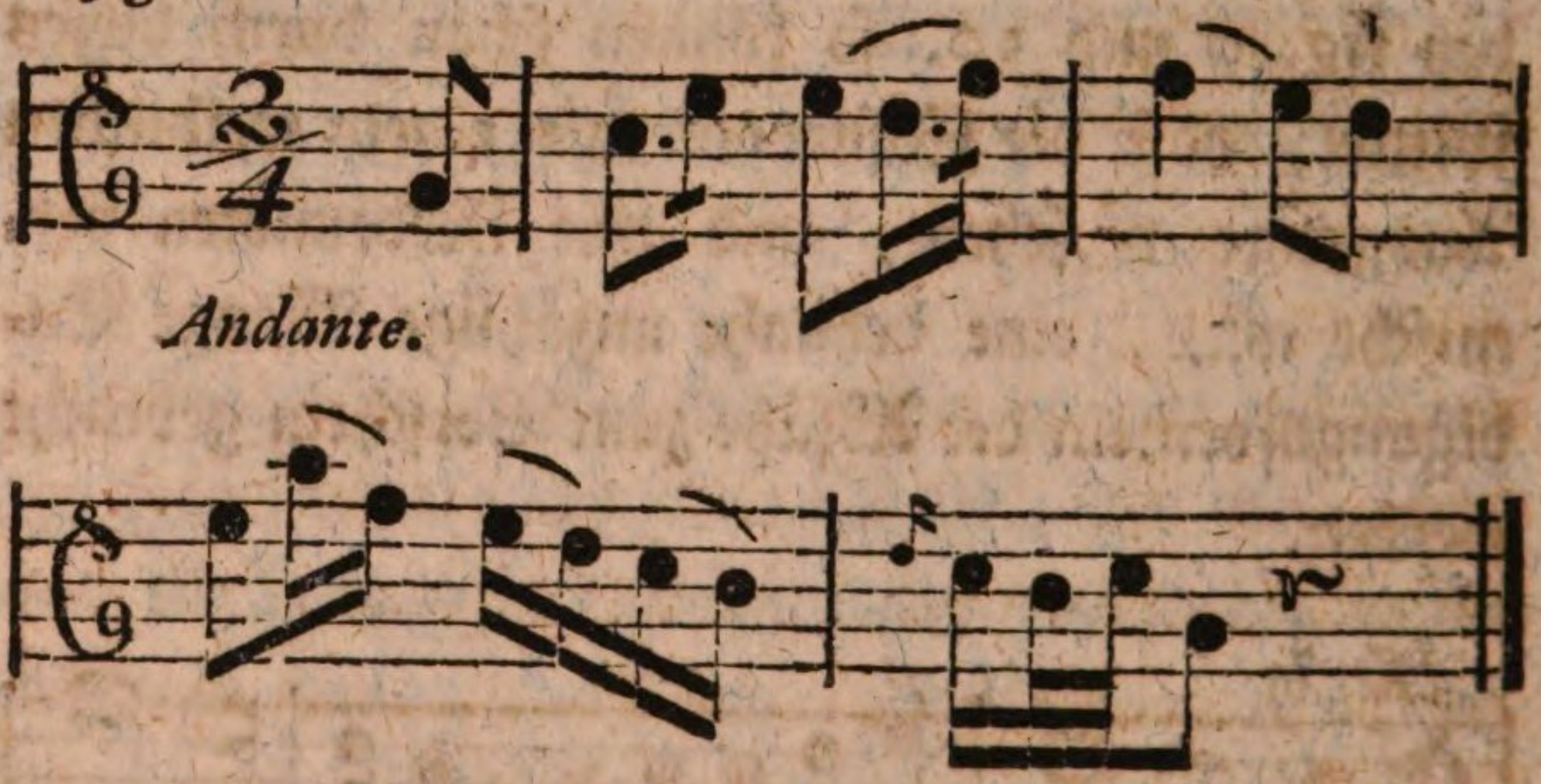


Allegretto.

fig. 9.

Allegro.

fig. 10.



Andante.

Dieser weibliche Ausgang einer Cäsur wird überdieß noch sehr oft bis auf den schlechten Tacttheil ausgedehnt, z. B. bey fig. 11 und 12.

fig. 11.

fig. 11.

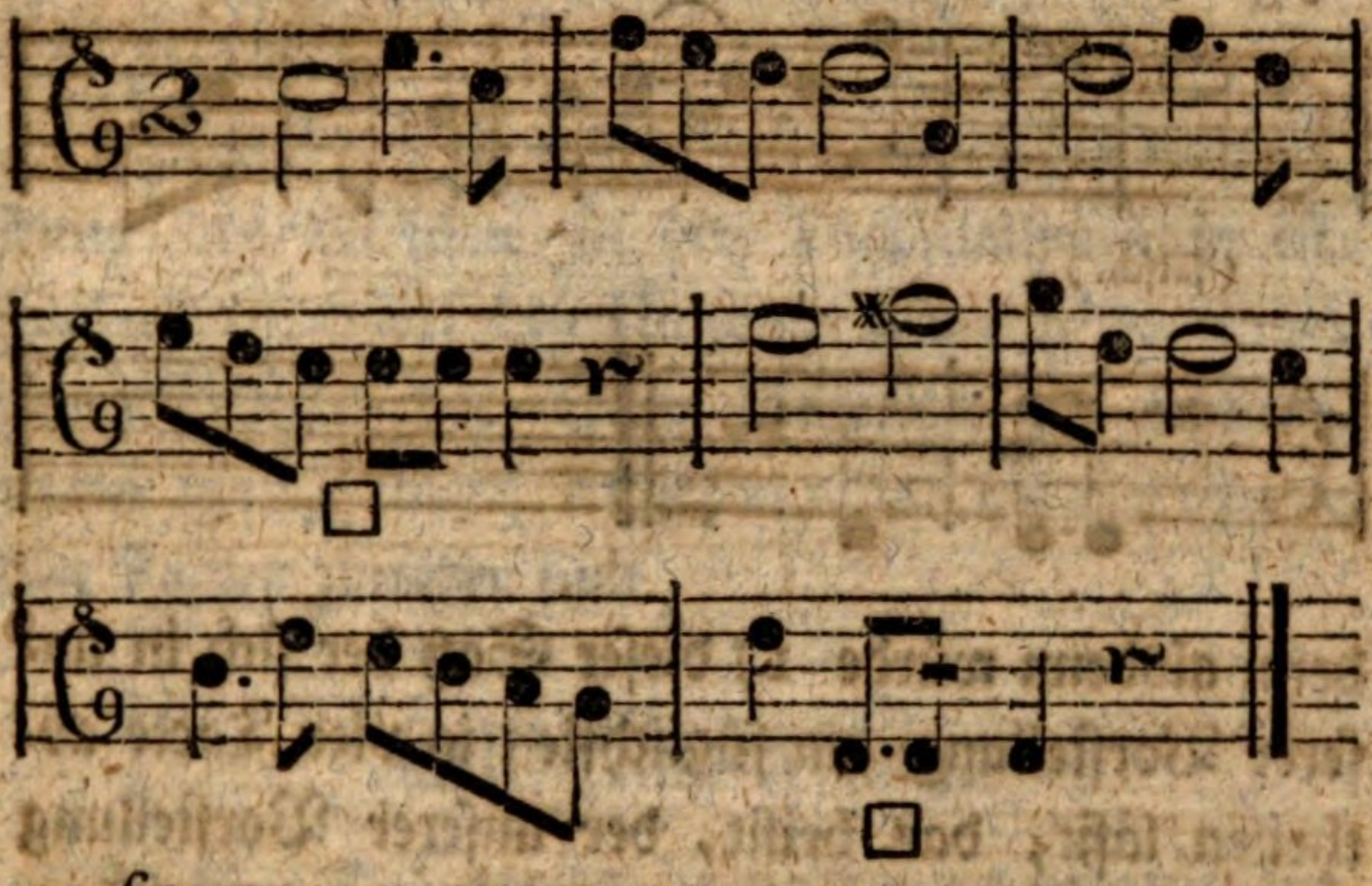
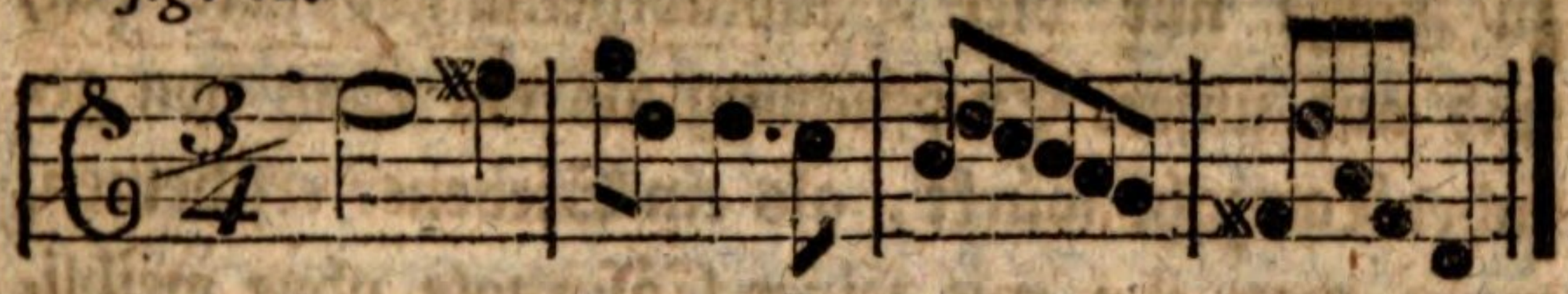


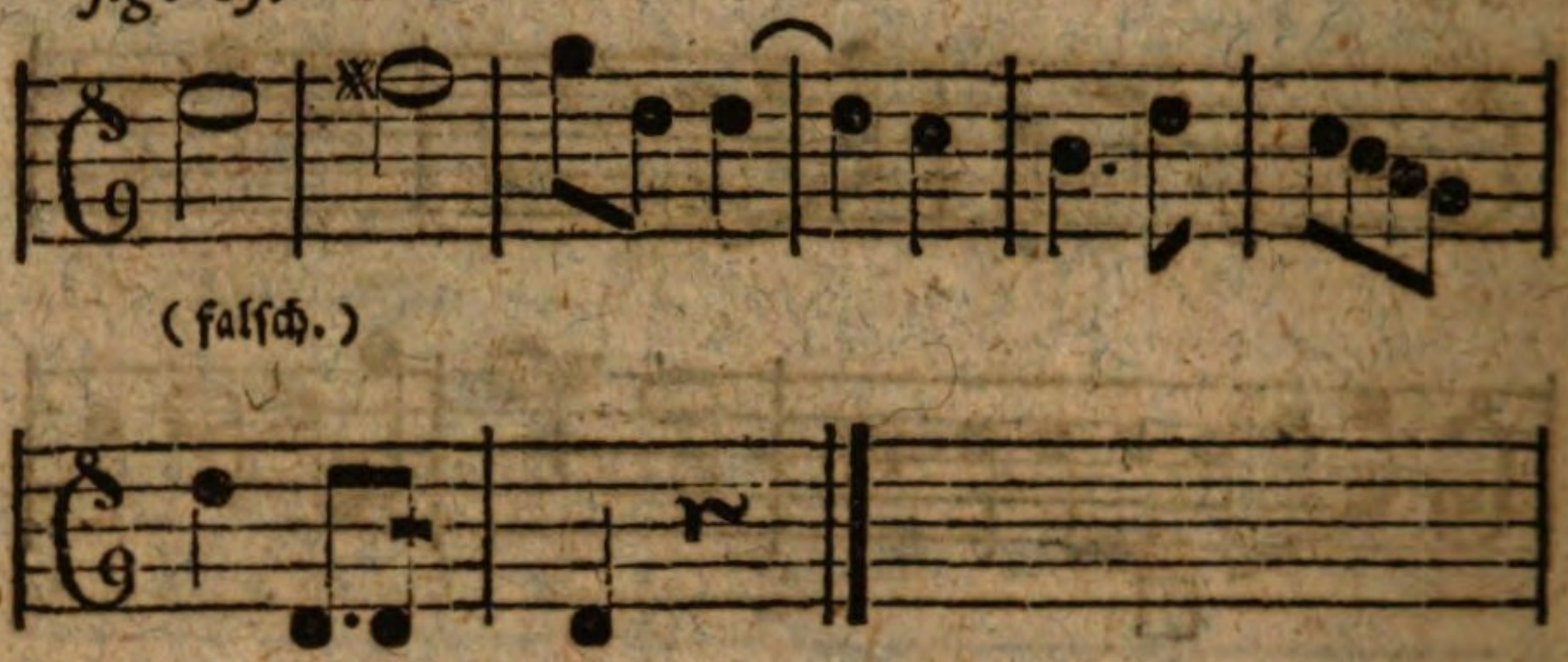
fig. 12.



Kömmt aber dieser bis in den schlechten Tact-theil fortgesezte weibliche Ausgang der Cäsur so vor, wie z. B. in dem Notenexempel auf der vorhergehenden 305ten Seite, woselbst er zwey Tacte einnimmt, so ist dieses gemeiniglich ein Kennzeichen, daß bey der Einkleidung der Melodie in den Tact, wider die, auf der 300ten Seite bemerkte Regel gehandelt worden ist, und daß die Tactglieder als Tacttheile vorgestellt worden sind. Eben dieser Fehler wider die Natur des Tactes, würde zum Vorschein kommen, wenn man z. B. den vorhergehenden zweyten Absatz bey fig. 11. so in den Tact einkleiden wollte, wie bey fig. 13;

fig. 13.

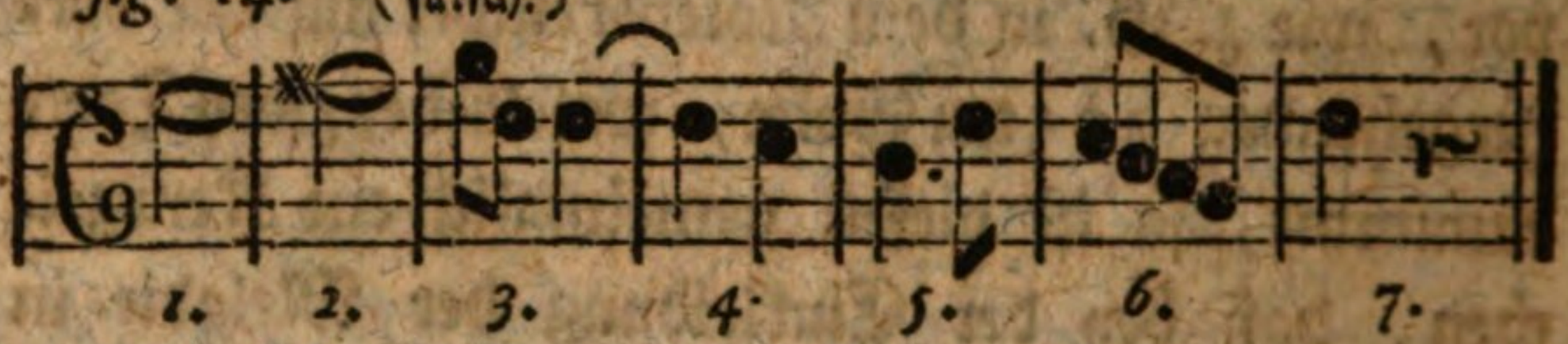
fig. 13.



(falsch.)

denn alsdenn würde 1) dieser Satz der sich in unserer Vorstellung am füglichsten in vier Tacte abtheilen läßt, das heißt, der unserer Vorstellung zu Folge nur vier Hauptabtheilungspuncte hat, und auf unsere Empfindung als ein Satz von gerader Tactzahl würkt, als ein Siebener erscheinen, wenn man ihn mit seiner Cäsurnote ohne weiblichen Ausgang endigte, z. B. wie bey fig. 14.

fig. 14. (falsch.)



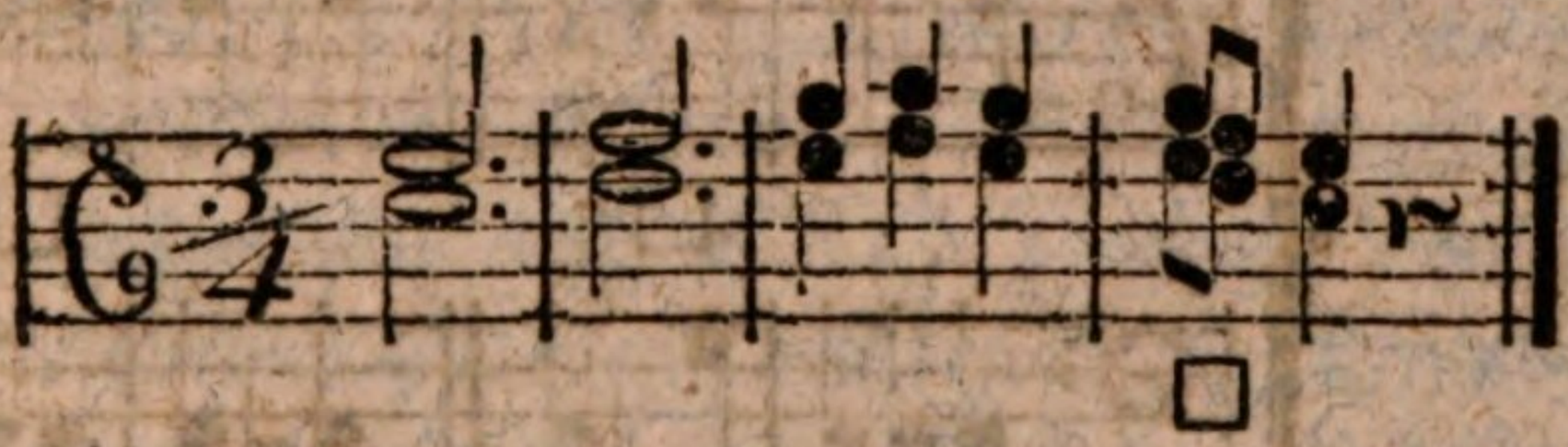
und 2) wird die Cäsur und ihr weiblicher Ausgang, die zusammen wie bey fig. 11. nur einen guten und einen schlechten Tacttheil einnehmen, zu zwey Tacten ausgedehnt, und dieser weibliche Ausgang, der doch weiter nichts ist, als ein bis in den schlechten Tacttheil hinüber gezogener Ueberhang der Cäsur, kömmt, wiewohl nur dem äusserlichen Anscheine

scheine nach, auf den guten Theil des Tactes zu stehen.

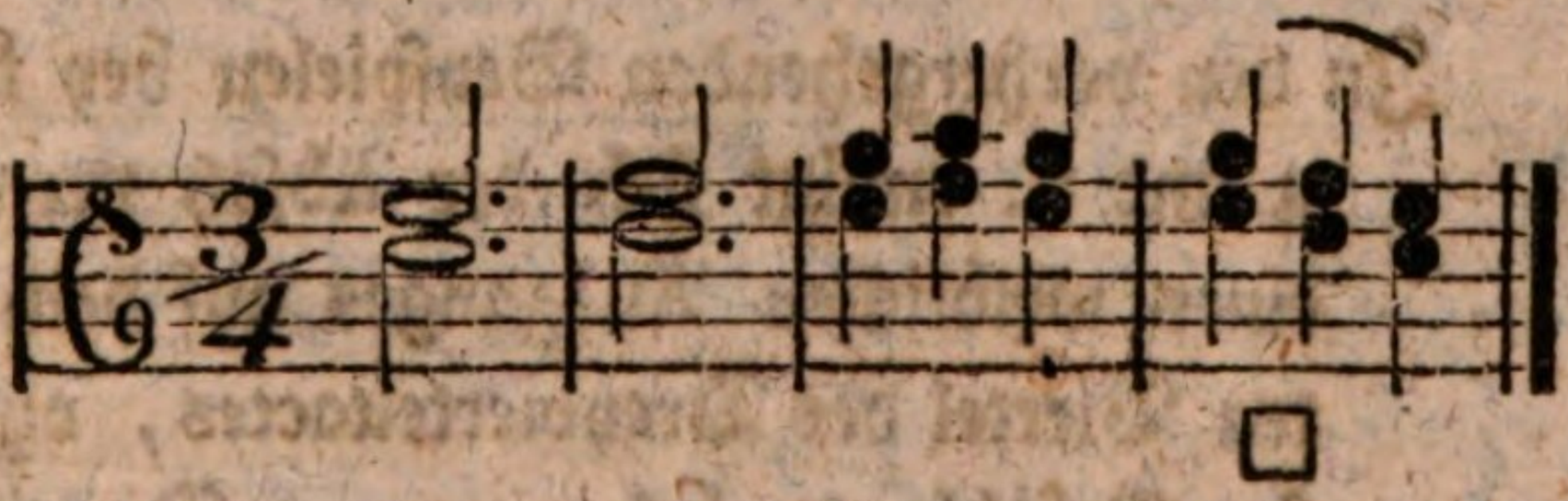
Hieraus sieht man, daß es bey der Einkleidung der Melodie in den Tact nothwendig ist, zugleich mit auf den Umfang und auf die Endigungsformeln der Sätze Rücksicht zu nehmen, wenn man Fehlern entgehen will, die der Natur des Tactes zuwider sind.

Erste Anmerkung.

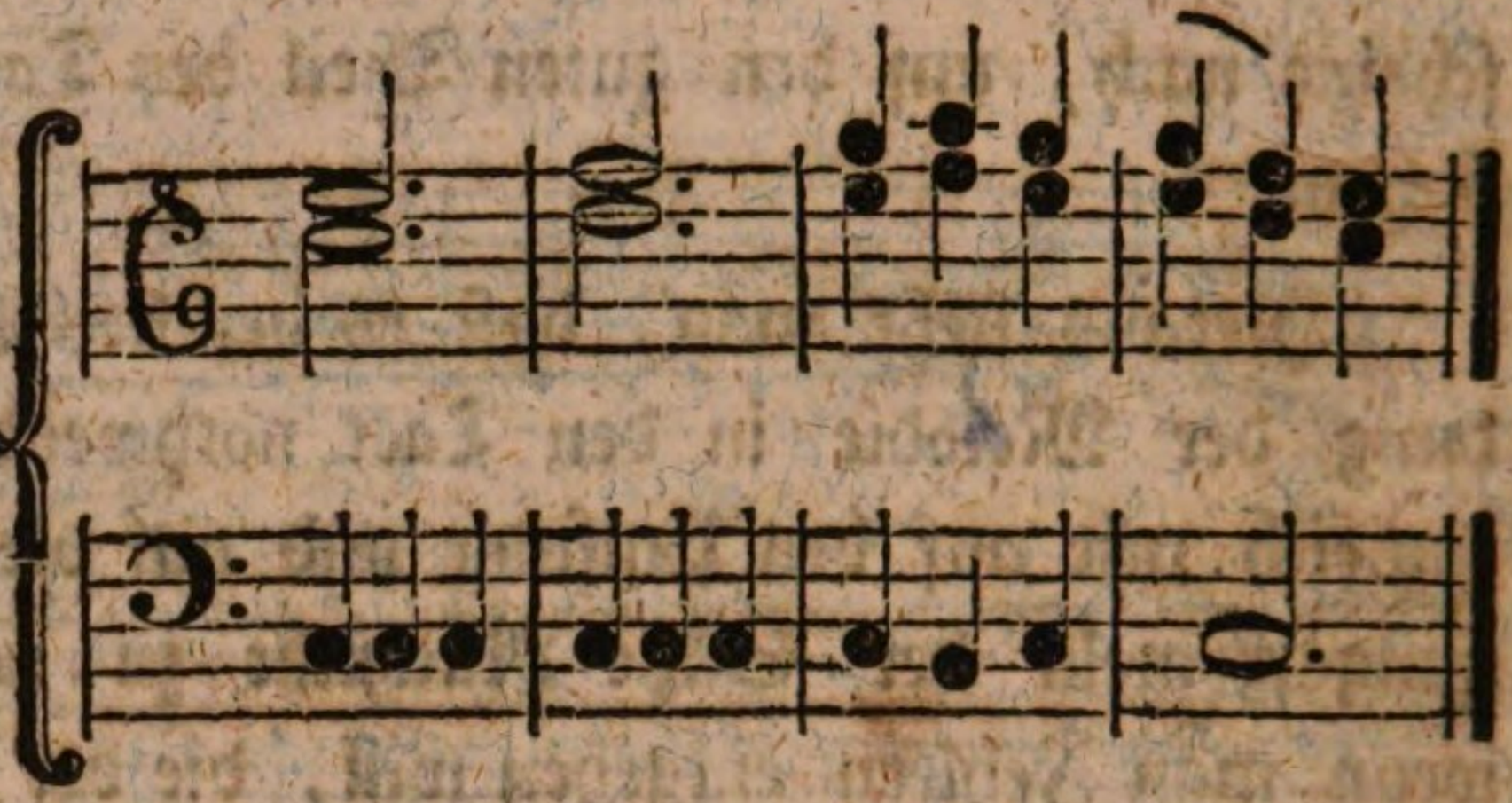
In dem Dreyviertel- oder Dreyachteltacte wird folgende Figur des weiblichen Ausganges,



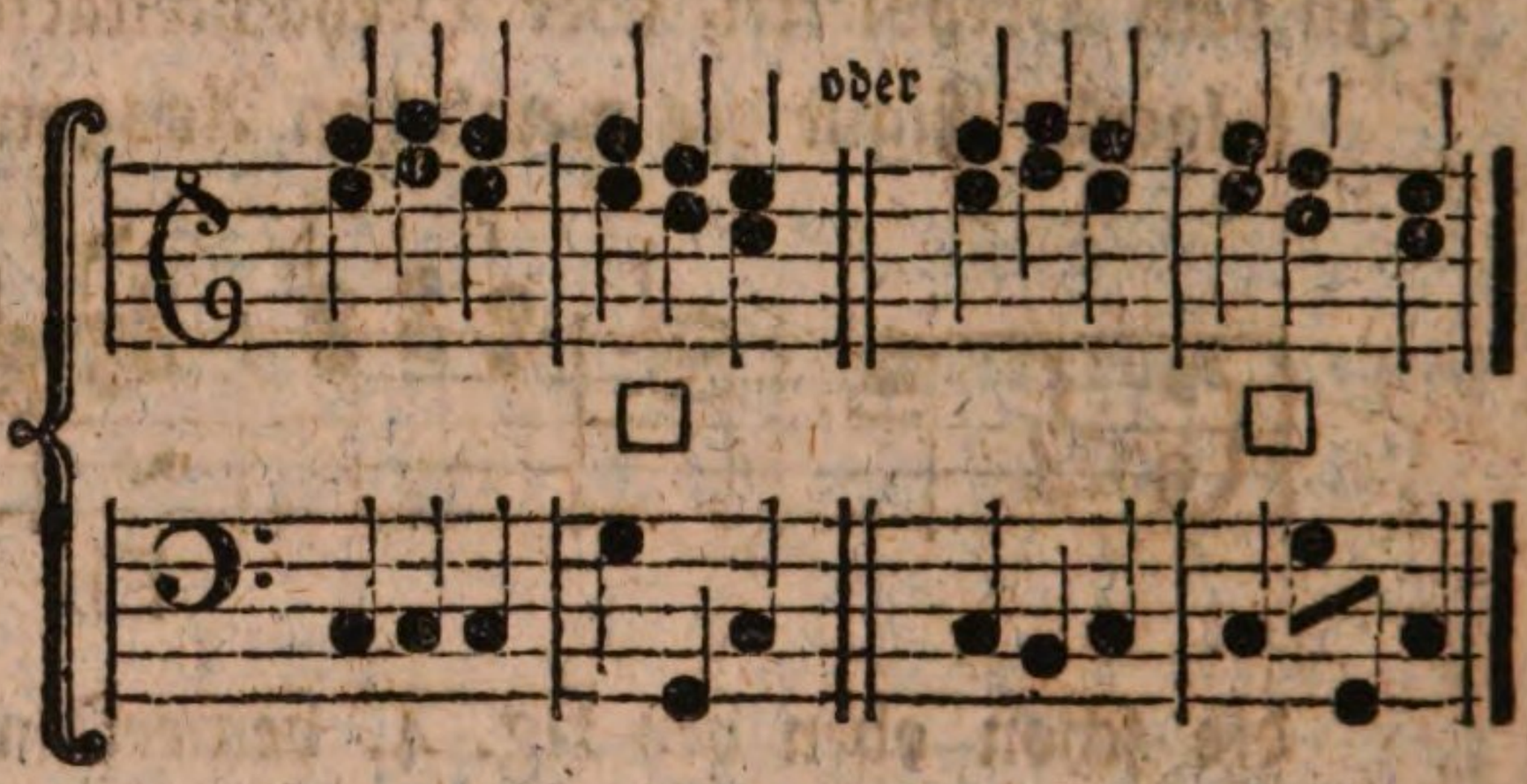
die schon oben bey fig. 4. bemerkt worden ist, sehr oft auf folgende Art bis in den schlechten Tacttheil hinüber gezogen,



und wird, anstatt mit der Grundstimme eigentlich als Cäsur so begleitet zu werden,



wegen mehrerer Veränderung der Grundstimme oft uneigentlich auf folgende Arten begleitet:

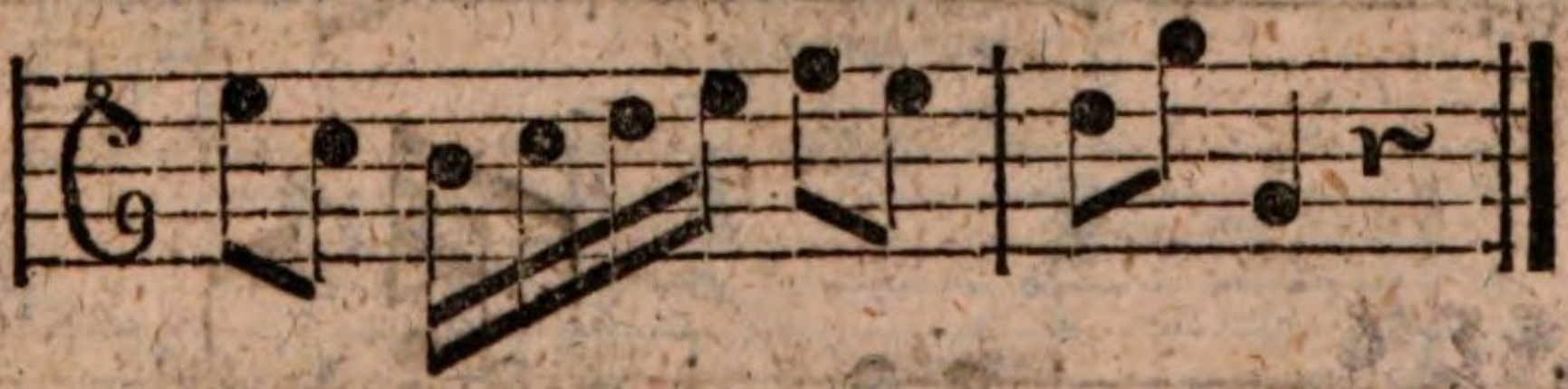


Zweyte Anmerkung.

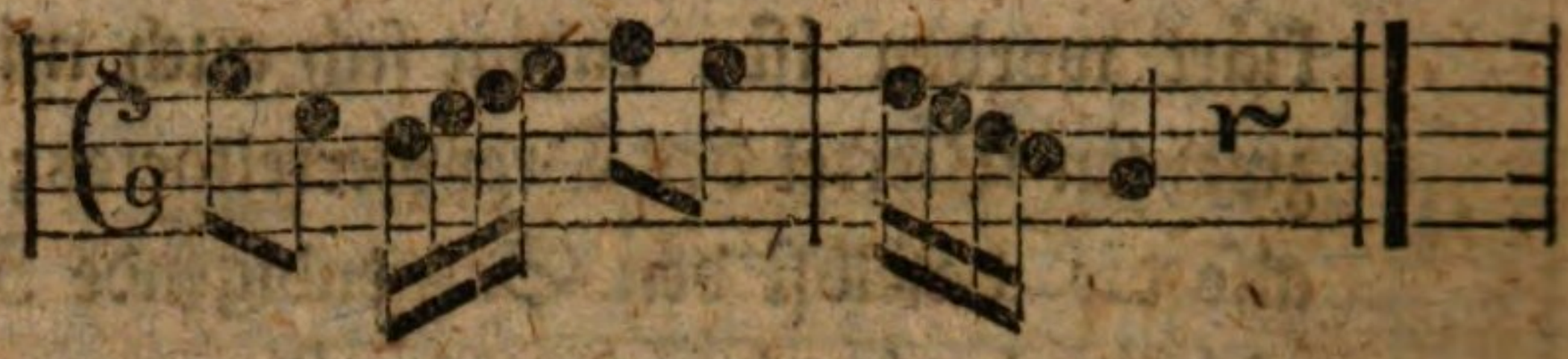
In den vorhergehenden Beyspielen bey fig. 2. 4 und 6. endigt sich der Absatz vermittelst eines weiblichen Ausganges auf dem zweyten Viertel des Dreyvierteltactes, ohne unser Gefühl zu beleidigen. Der in dem 93sten §. bey fig. 4. befindliche Satz, dessen Endigungsformel daselbst für falsch erklärt

klärt worden ist, endigt sich auch mit dem zweyten Viertel des Dreyvierteltactes; kann also die daselbst den Satz endigende Note g nicht auch als ein weiblicher Ausgang, und die vorher gehende Note d als die eigentliche Cäsurnote betrachtet werden? Nein, so lange der in diesem Tacte befindliche Ton c seine eigene Harmonie verlangt, und nicht in einer solchen Verbindung zum Vorscheine kömmt, daß er als durchgehende Note bey dem zum Grunde liegenden Dreyklange g h d erscheinen kann, so lange kann auch der vorher gehende Ton d nicht als Cäsurnote, und der Ton g nicht als weiblicher Ausgang derselben Statt finden. Um sich hiervon zu überzeugen, versuche man zu diesem Satze besonders im lezten Tacte eine richtige Grundstimme zu setzen, und lasse alsdenn das Gefühl die Würkung desselben beurtheilen.

Läßt man hingegen in diesem Tacte den Ton c gar aus, z. B. auf folgende Art:



oder bringt ihn mit den Tönen des Accordes g h d als durchgehende Note in Verbindung, z. E.



so kann alsdenn der Ton d die Cäsurnote und g den weiblichen Ausgang der Cäsur verstellen, und unser Gefühl wird auf diese Art nicht mehr beleidigt werden.

§. 96.

Die Verzierung einer Cäsurnote kann 2) geschehen vermittelst eines Vorhalts oder Vorschlages, durch welchen die Cäsurnote selbst von ihrer eigenthümlichen Stelle verdrängt wird, und statt derselben ein nicht zur Harmonie gehöriger Ton in Anschlag kömmt, der aber die Folge der Cäsurnote nothwendig macht; z. B. fig. 1 und 2.

fig. 1.

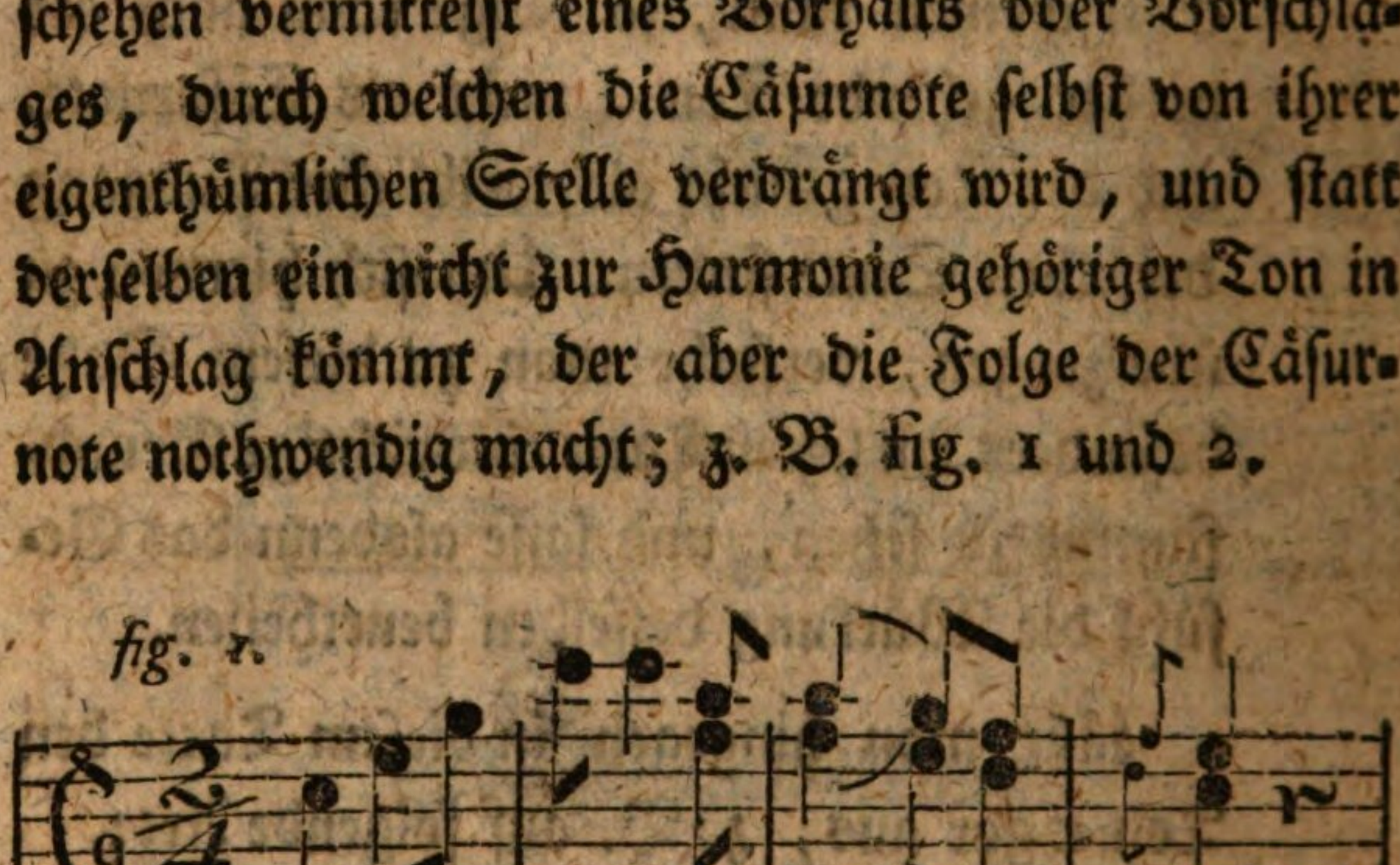
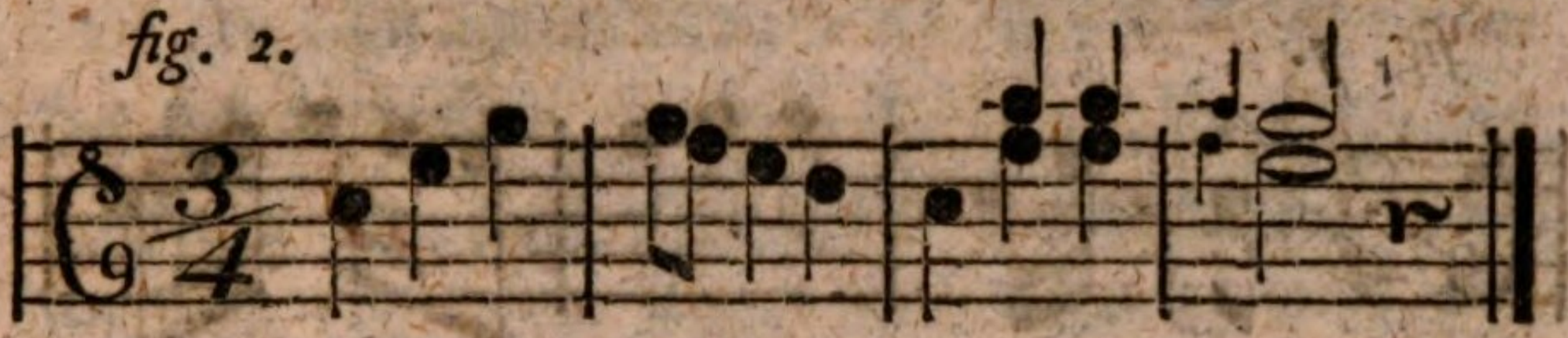


fig. 2.

fig. 2.



Dieser Vorschlag wird oft als eine wirkliche Note geschrieben, wie bey fig. 3, und alsdenn könnten zwischen diese Wechselnote und zwischen die eigentliche Cäsurnote auf vielerley Arten Nebennoten eingemischt werden, wie z. B. bey fig. 4.

fig. 3.

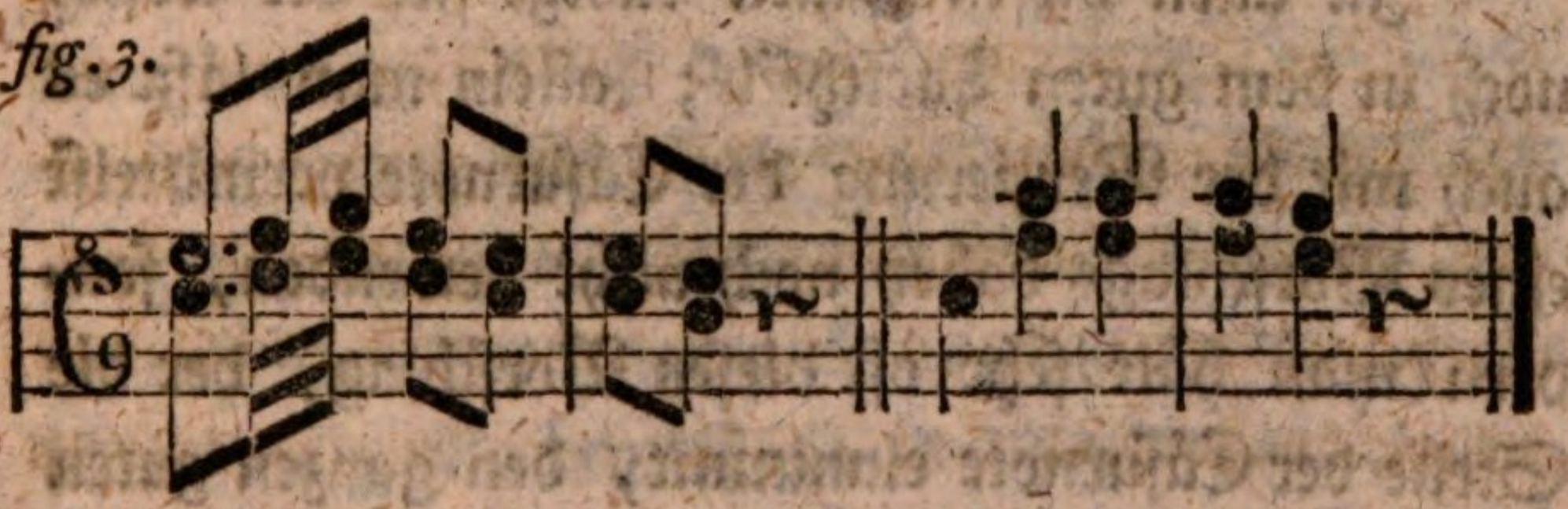
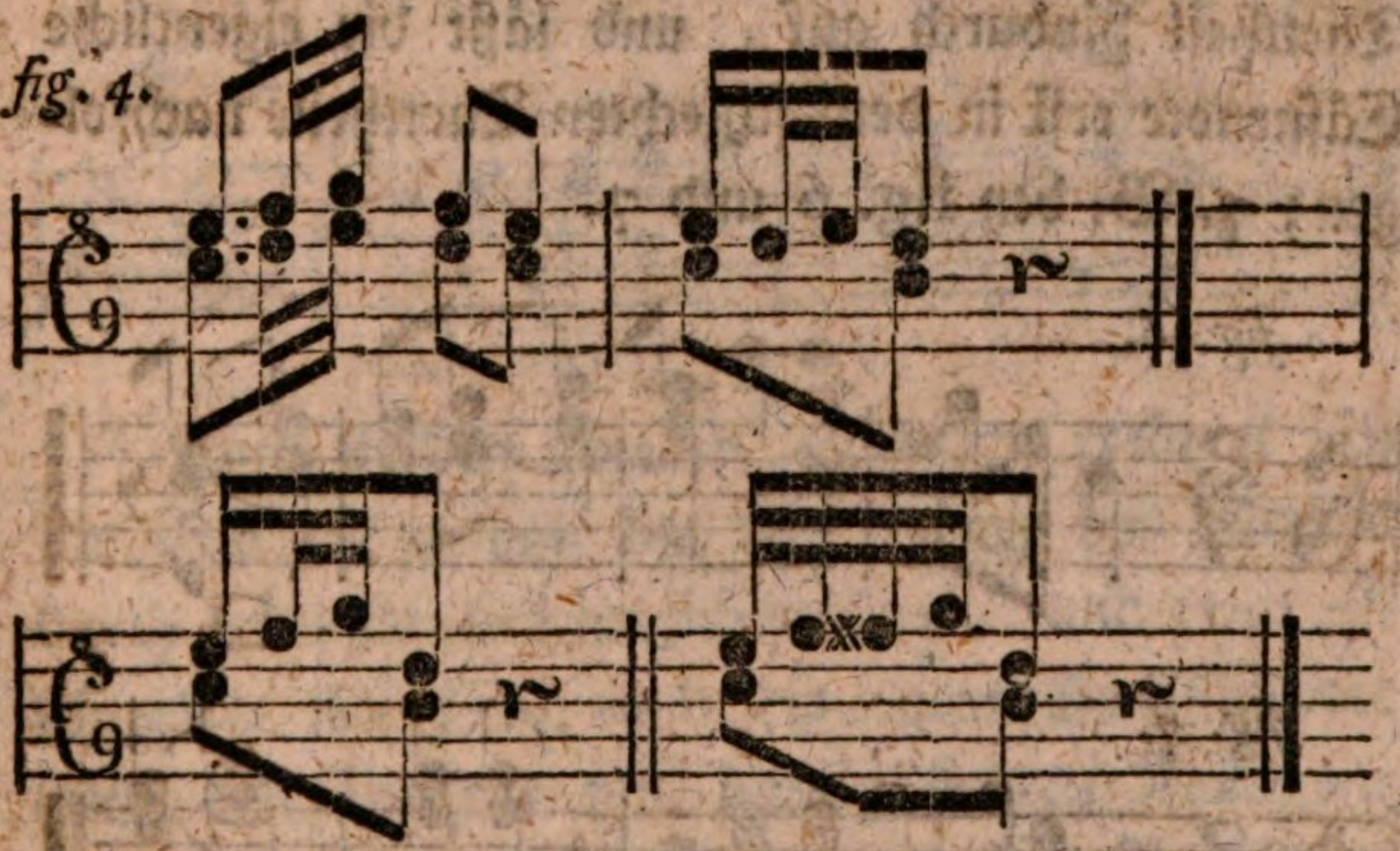
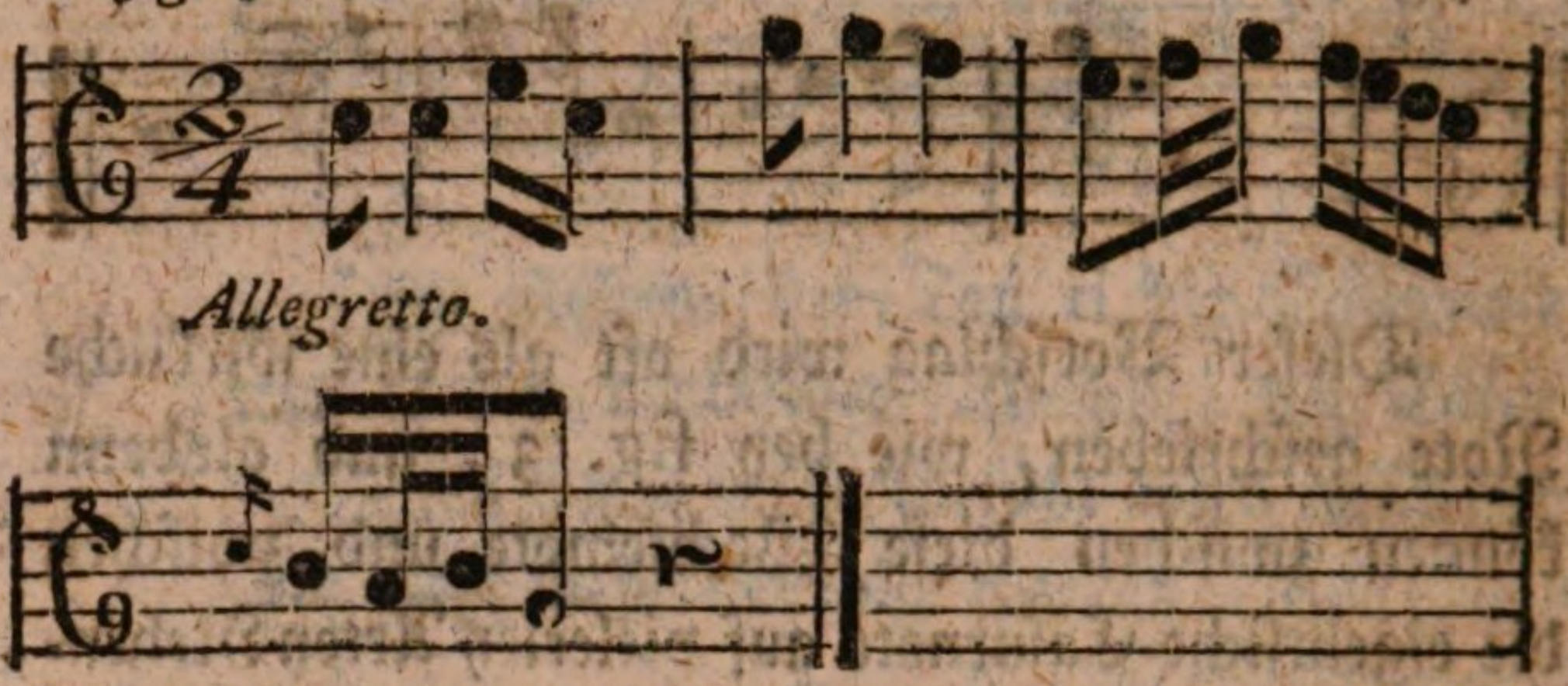


fig. 4.



Zuweilen wird auch ein solcher Vorschlag vor die Cäsurnote gesezt welche einen weiblichen Ausgang hat, z. B. fig. 5.

fig. 5.



In allen diesen Fällen endigt sich der Absatz noch in dem guten Tacttheile; allein man läßt es auch mit der Verzierung der Cäsurnote vermittelst eines Vorschlags dabey noch nicht bewenden, sondern man hält sehr oft diesen Vorschlag, der die Stelle der Cäsurnote einnimmt, den ganzen guten Tacttheil hindurch auf, und läßt die eigentliche Cäsurnote erst in dem schlechten Tacttheile nachfolgen; z. B. bey fig. 6 und 7.

fig. 6.

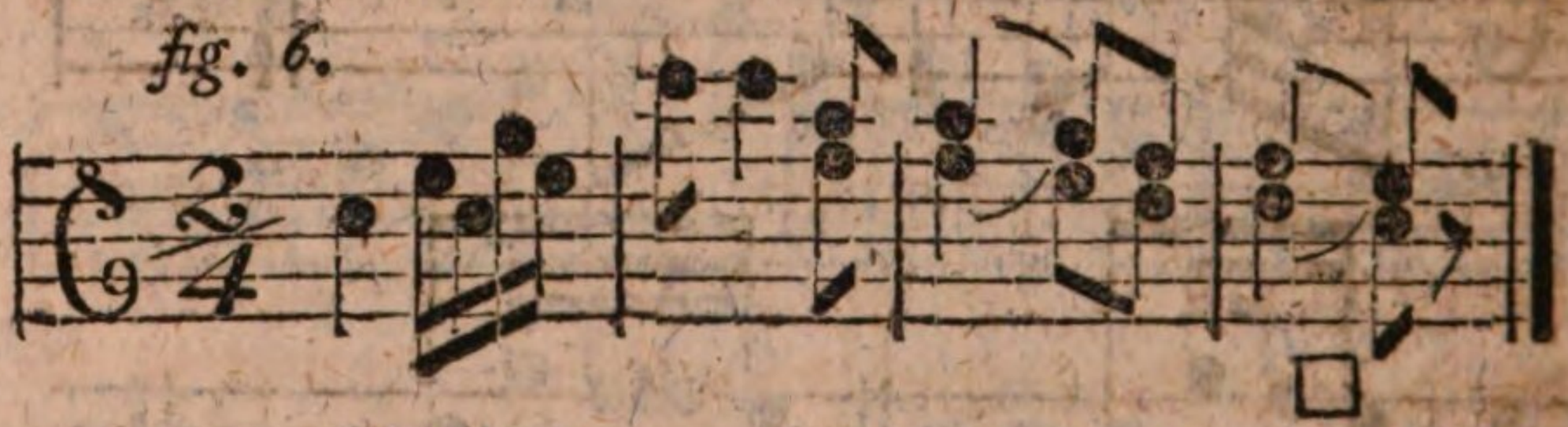
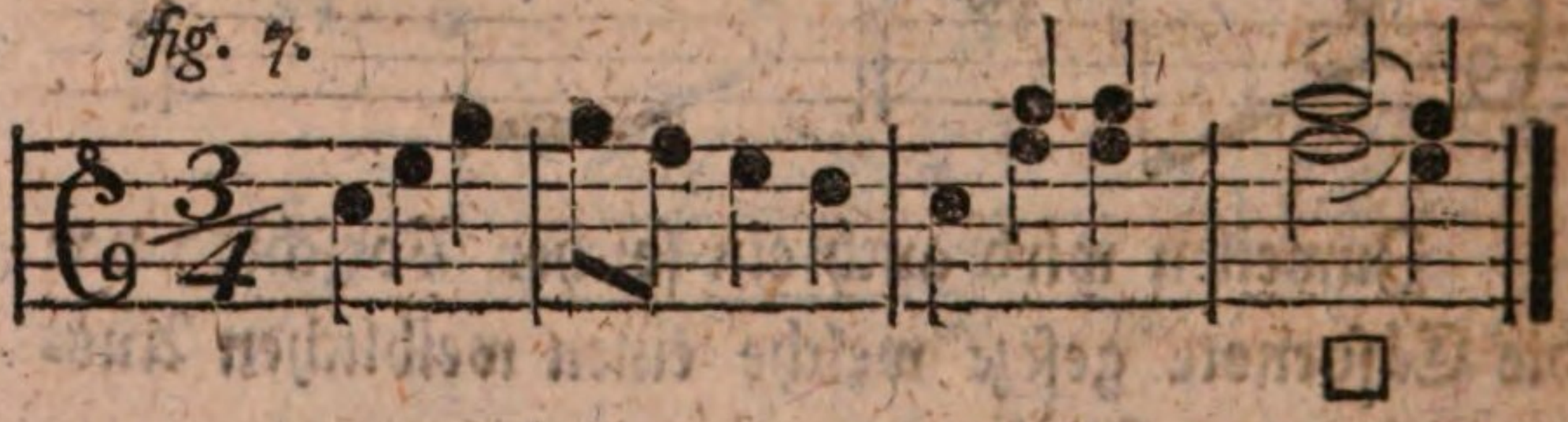


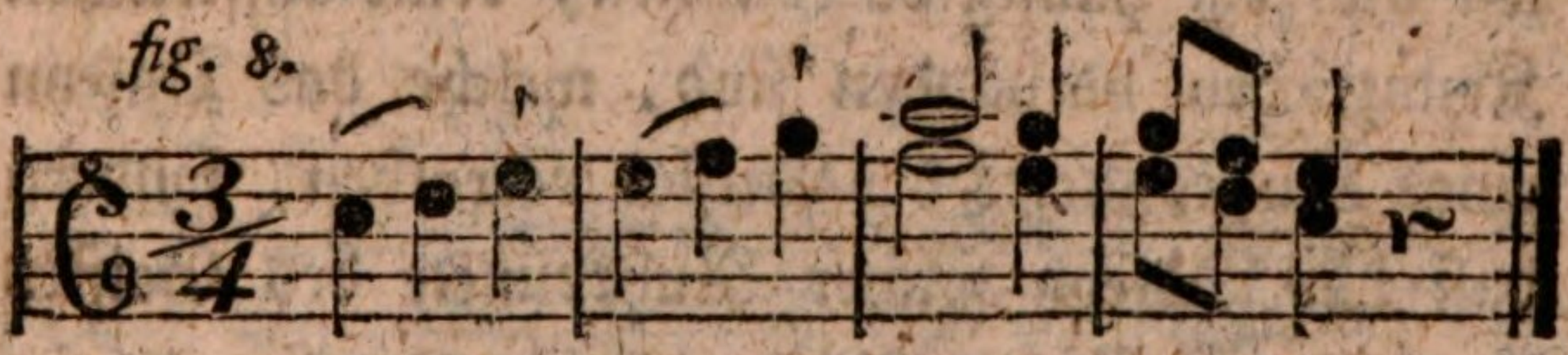
fig. 7.



In

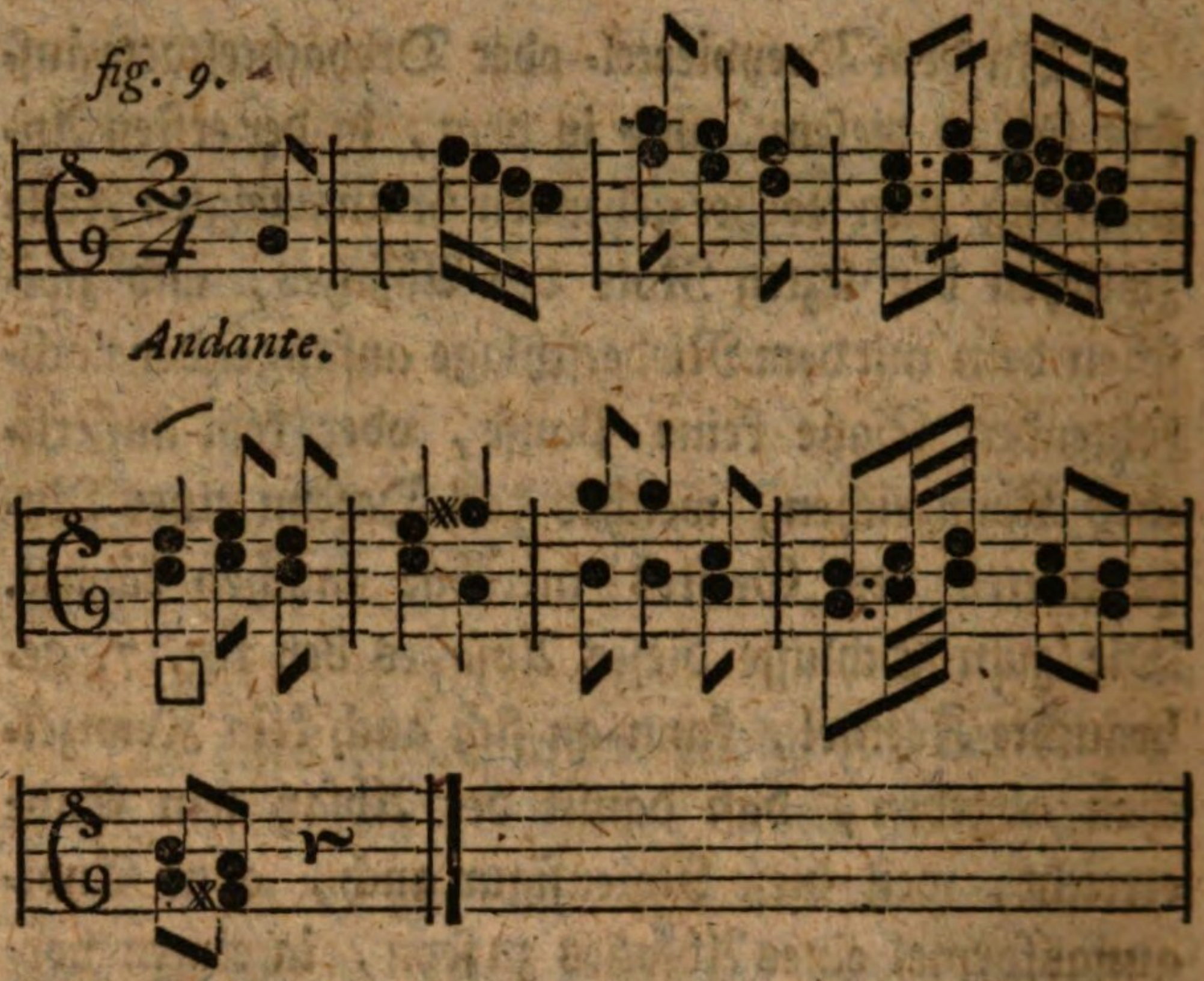
In dem Dreyviertel- oder Dreyachteltacte äus-
sert sich in diesem, und in dem, in der ersten An-
merkung zum vorher gehenden §. angezeigten Falle
zwischen der lezten Note des Absatzes, und zwi-
schen dem mit dem Niederschlage anfangenden nach-
folgenden Satze keine Pause, oder kein äusserli-
ches Kennzeichen, welches das Daseyn eines Ru-
hepunctes des Geistes merkbar machen könnte.
Die zum Schlusse dieses Absatzes bey fig. 7. ge-
brauchte Formel, kann an sich auch kein Kennzei-
chen abgeben, daß damit der Absatz sein Ende
erreicht, weil diese Notenfigur auch, ohne Endi-
gungsformel eines Absatzes zu seyn, in einem vor-
her gehenden Tacte gebraucht werden kann; so er-
scheint sie z. B. bey fig. 8. in dem dritten Tacte.

fig. 8.



Auch in den geraden Tactarten ereignet sich
der Fall oft, daß die Ruhepuncte des Geistes
durch keine Pause kenntlich werden; und zwar ge-
schieht es jederzeit, wenn die eigentliche Cäsurnote
durch den Vorhalt bis zum schlechten Tacttheile
verzögert, und der folgende Satz im Aufschlage
angefangen wird; z. E. bey fig. 9.

fig. 9.



Hieraus sieht man, daß in allen diesen Fällen die sehr häufig vorkommen, keine äusserlichen Kennzeichen vorhanden sind, welche das Daseyn eines Ruhepunctes des Geistes verrathen, sondern daß das Daseyn solcher Ruhepuncte des Geistes durch das Gefühl entschieden werden muß.

Dieser den ganzen guten Tacttheil einnehmende Vorschlag wird sehr oft vor dem Eintritte der eigentlichen Cäsurnote mit Nebennoten verziert, und diese Verzierung kann auf sehr mannigfaltige Art geschehen; ich will nur einige dergleichen Veränderungen als Beyspiele hersetzen; so wird z. E. diese Endigungsformel des Absatzes bey fig. 10.

auf

auf verschiedene Arten bey a) und b) verändert, und die gewöhnlichsten Veränderungen des Absatzes bey fig. 11. findet man bey c, d, e und f.

fig. 10.

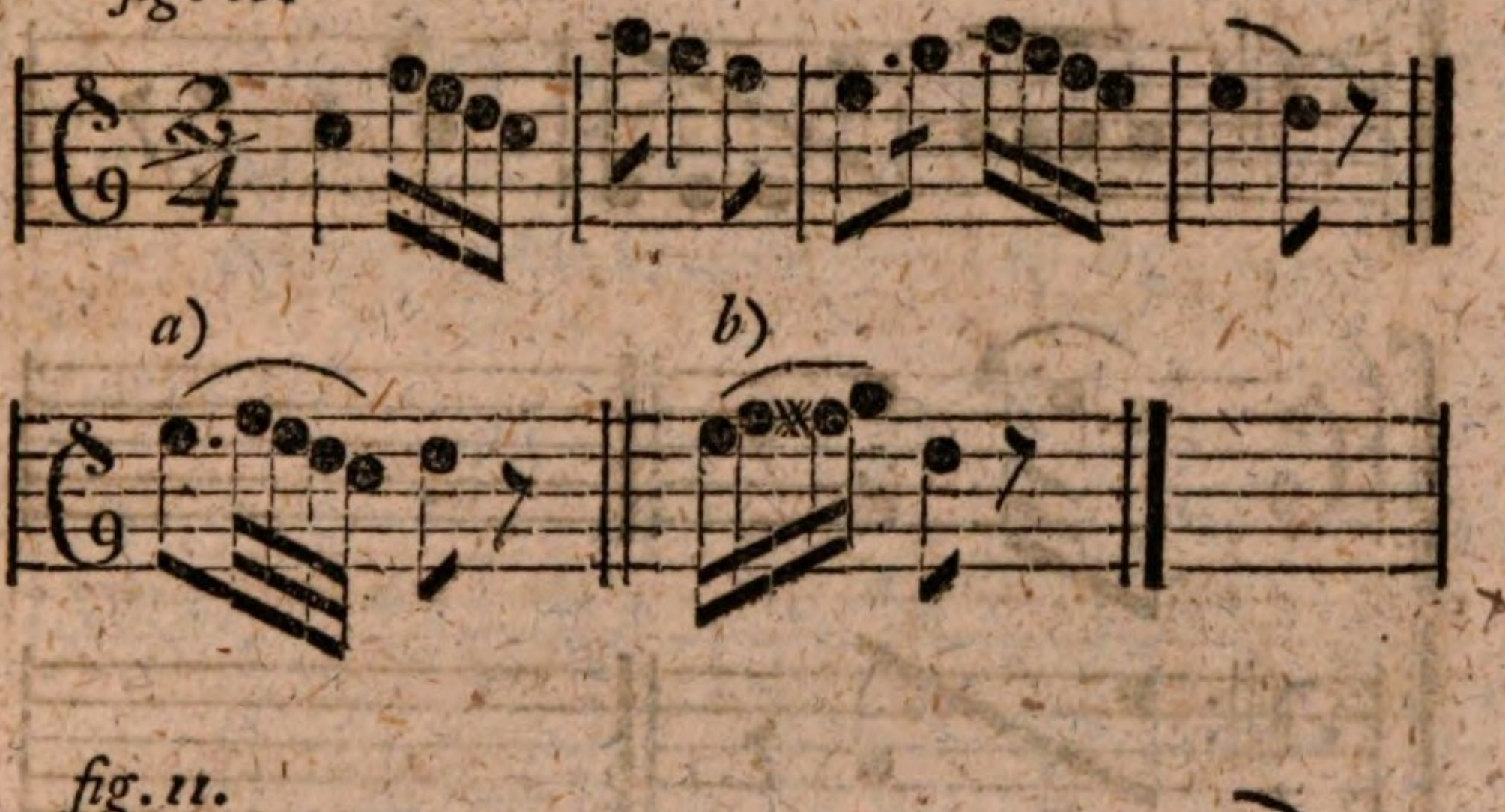
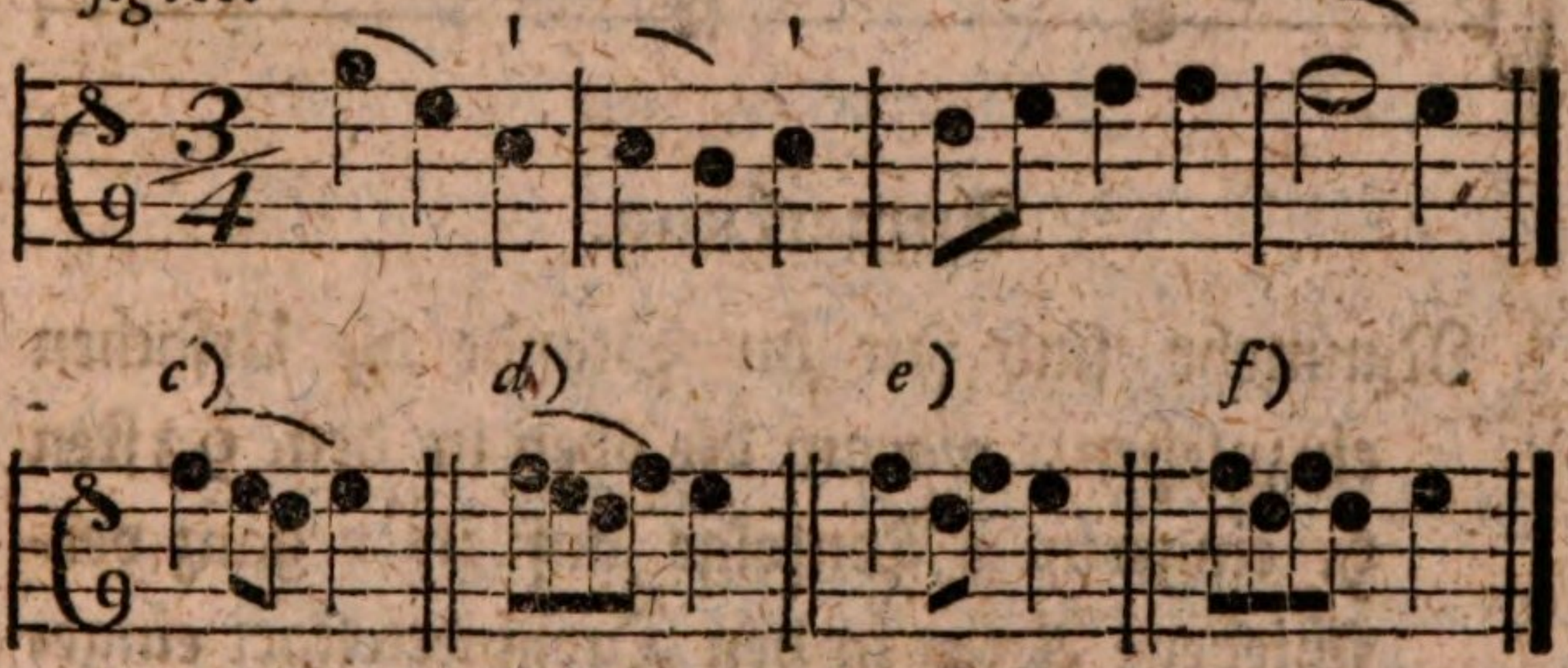
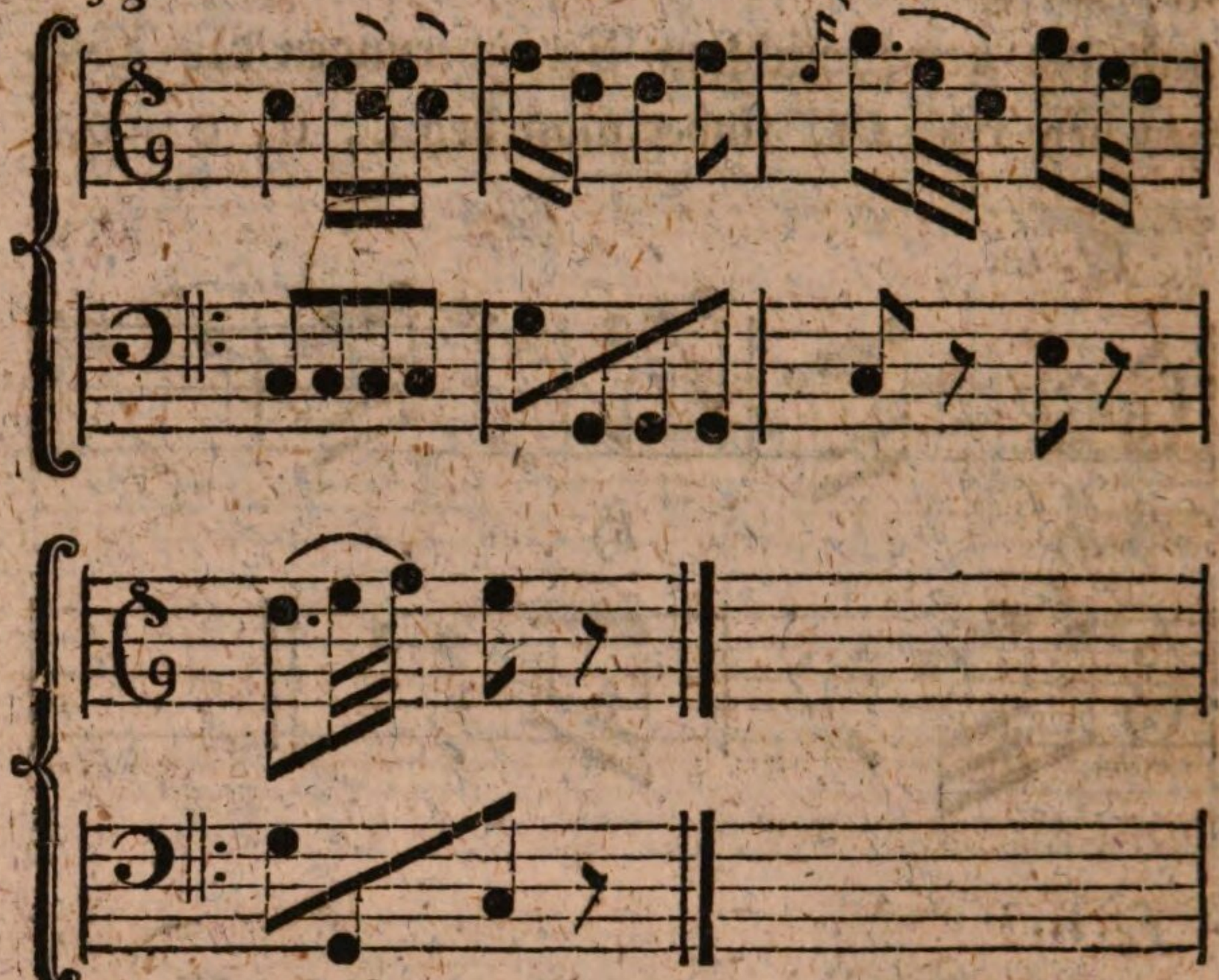


fig. 11.



Zuweilen geschieht es, daß diejenige Note, welche den Vorhalt der Cäsurnote macht, und welche eigentlich nicht zur Harmonie des bey der Cäsur zum Grunde liegenden Dreyklanges gehört, sondern eine Wechselnote ist, zu mehrerer Veränderung der Harmonie mit einem eignen Grundtone begleitet wird, z. E. fig. 12.

fig. 12.

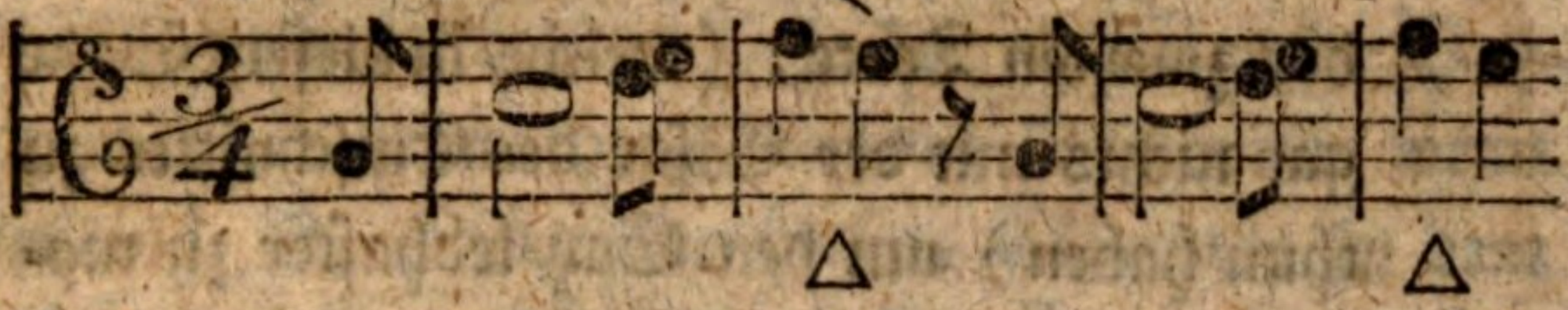


Anmerkung.

Nunmehr sind wir im Stande die Ursachen einzusehen, warum die oben in dem 93sten §. eingerückte Tonfolge auf zwey ganz verschiedene Arten in den Dreyvierteltact eingekleidet werden konnte. Die Gleichheit der Tonfolge dieser beyden Sätze, die im Grunde betrachtet sehr verschieden sind, entsteht durch die Variazion der Hauptnoten ihres Gesanges; denn der daselbst befindliche Satz bey fig. 1. sieht ohngefähr, wenn er auf seine eigentlichen Bestandtheile zurückgeführt wird, so aus, wie bey fig. 13.

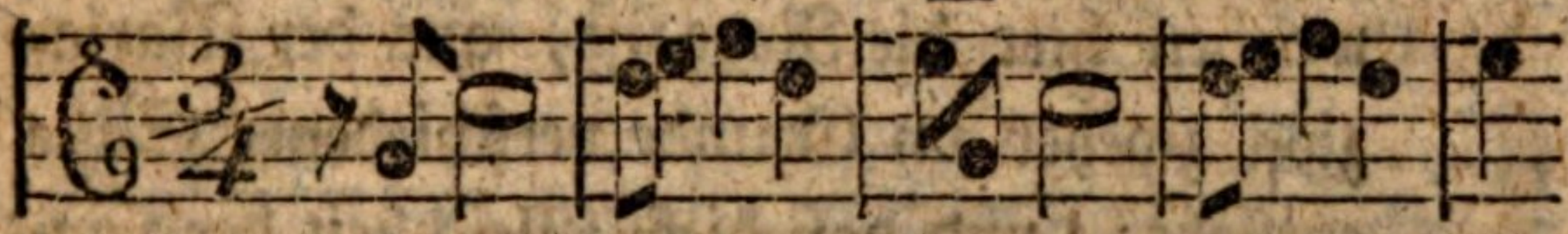
fig. 13.

fig. 13. etc.



Der Satz bey fig. 2. hingegen, auf seine melodischen Hauptnoten zurückgeführt, hat ohngefähr die Gestalt wie bey fig. 14.

fig. 14. etc.



In dem Satze bey fig. 13. fällt ein Einschnitt auf den zweyten Tact; wird nun der Vorschlag vor der Cäsurnote dieses Einschnittes bis zum schlechten Tacttheile aufgehalten, und auf die Art wie bey dem Buchstaben f bey fig. 11. mit Nebennoten verändert, so kommt die Endigungsformel des Einschnittes zum Vorschein, wie sie bey fig. 1. in dem angezeigten 93sten §. vorhanden ist.

Bey fig. 14. enthält der Satz einen Einschnitt auf dem Tone e des dritten Tactes, und die Wiederholung des ganzen Einschnittes fängt sogleich nach diesem e mit dem zweyten Achtel wieder an; werden nun die

beyden Noten f und d in dem vorher gehenden zweyten Tacte, (welche in diesem Satze gar nichts mit der Cäsur des Einschnittes zu thun haben) um den Satz lebhafter zu machen, doppelt angeschlagen, so entsteht die Tonfolge des Satzes bey fig. 2. in dem 93sten §. Man sieht hieraus, daß die völlige Gleichheit der Folge der Töne und ihrer Figuren in den beyden Sätzen, von welchen hier die Rede ist, aus der Variazion zweyer im Grunde verschiedener Sätze entsteht; und daß diese Gleichheit der Tonfolge und der Figuren der Noten bey ihrer zum Grunde liegenden verschiedenen Tactabtheilung hauptsächlich daher kömmt, daß die Veränderung des, bis zum schlechten Tacttheile verzögerten Vorschlages der Cäsurnote, bey fig. 1. die nemliche Figur ausmacht, welche bey fig. 2. die beyden nicht zur Cäsur gehörigen Töne f und d vermittelst ihrer Wiederholung enthalten.

§. 97.

Die Cäsur eines Absatzes wird endlich auch 3) dadurch verziert, daß der Raum von einer in dem guten Tacttheile anschlagenden, oder auch der Raum von einer durch einen Vorschlag verzögerten Cäsurnote, bis zur ersten Note, mit welcher

der

der nachfolgende Satz anhebt, mit Noten ausgefüllt, und in diesem Falle der nachfolgende Satz genauer an den vorher gehenden gekettet wird; wenn man z. B. anstatt der bloßen Cäsurnote in dem Satz bey fig. 1. so sezt wie bey fig. 2.

fig. 1.

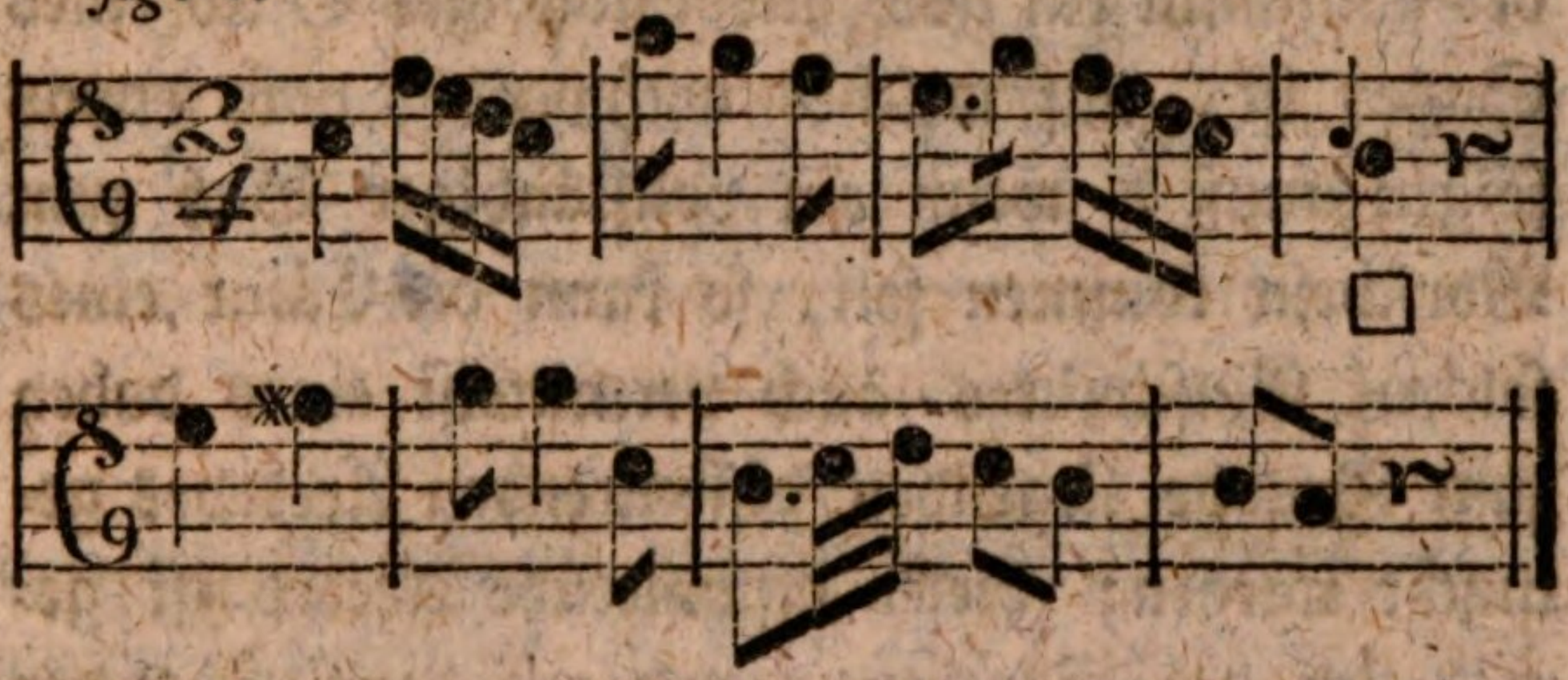
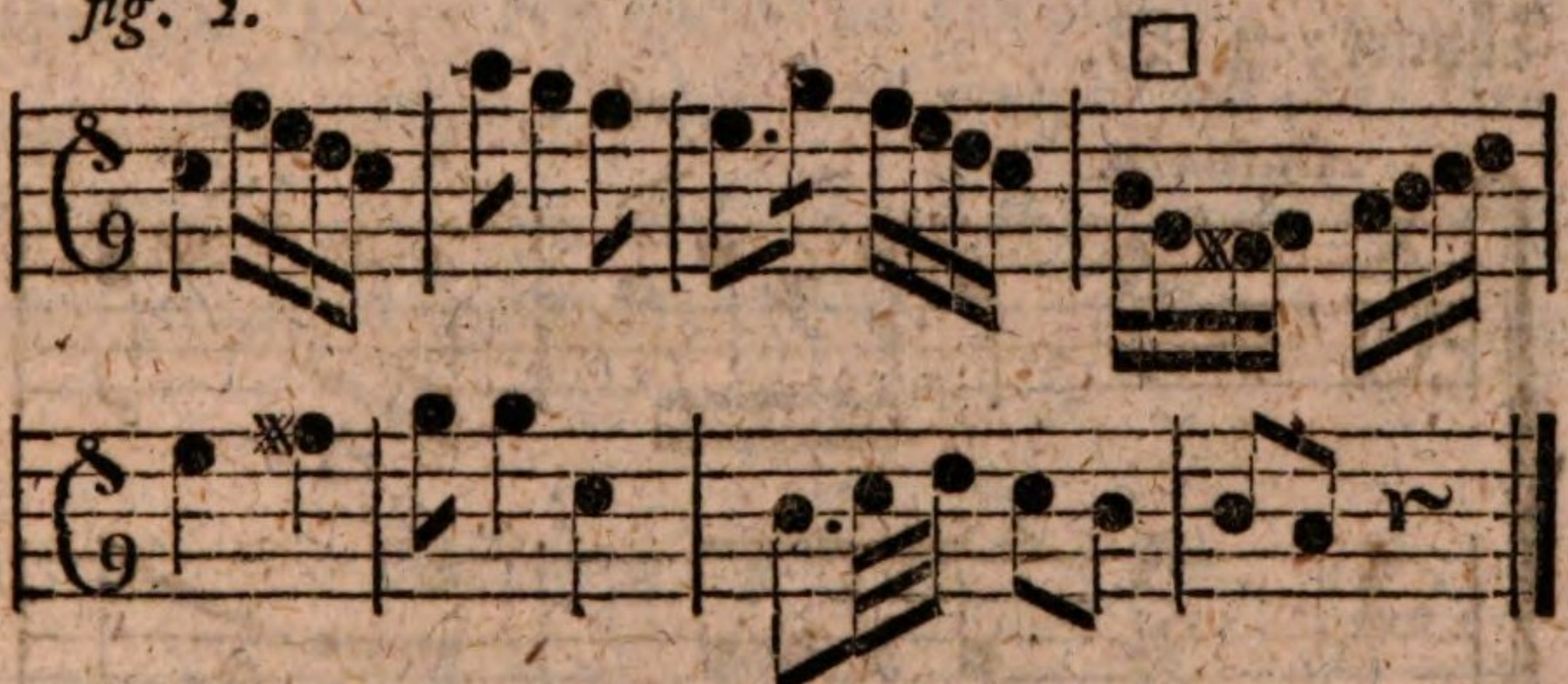


fig. 2.



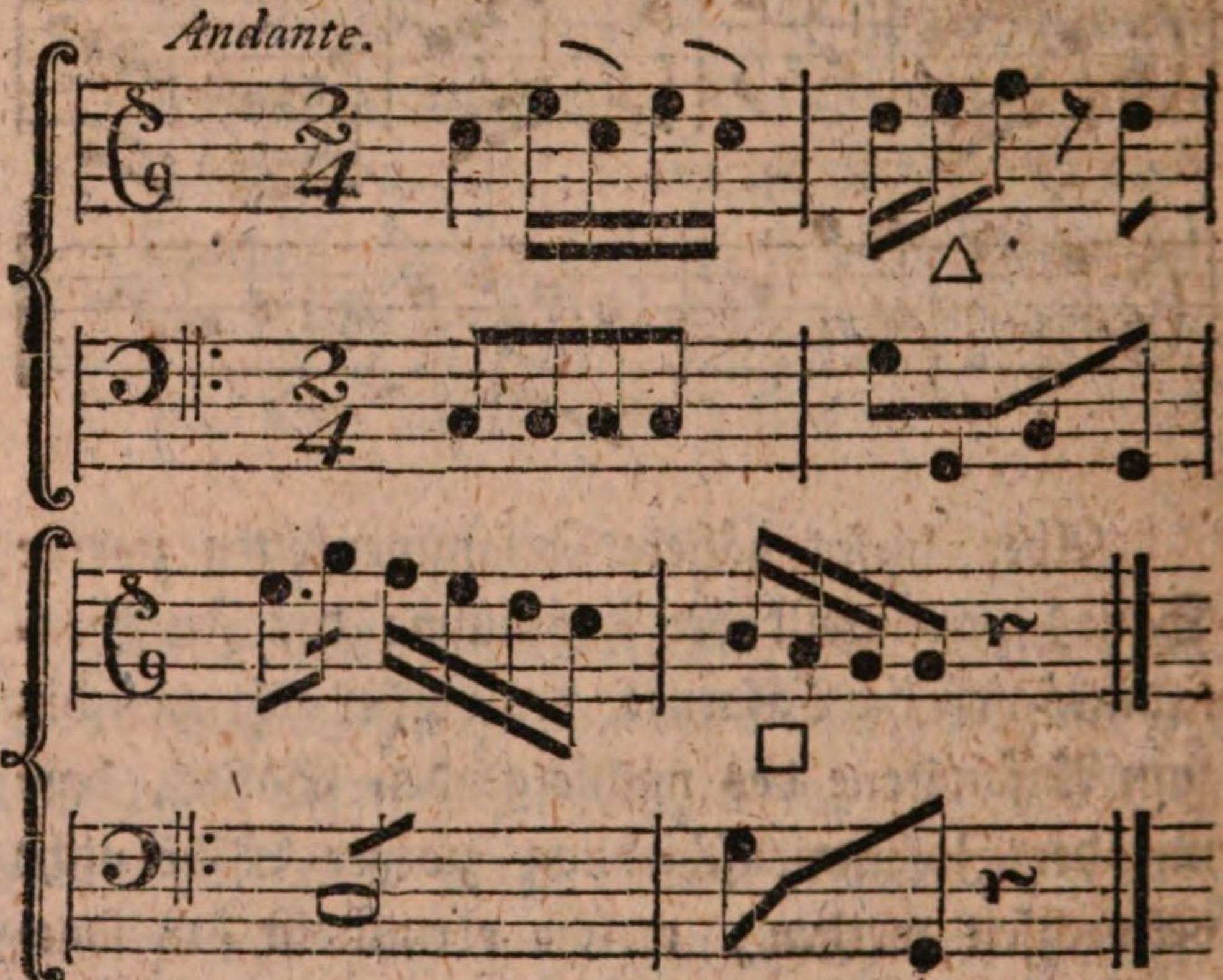
Aber dieses nähere Zusammenketten zweyer Sätze, vermittelst der Ausfüllung des Zwischenraumes von der Cäsurnote des vorher gehenden bis zum Anfangtone des nachfolgenden Satzes, darf mit der Zusammenschiebung zweyer Sätze nicht verwechselt werden, welche vermittelst der soge-

nann-

nannten Tacterstickung geschieht, und die wir in dem dritten Kapitel werden kennen lernen.

§. 98.

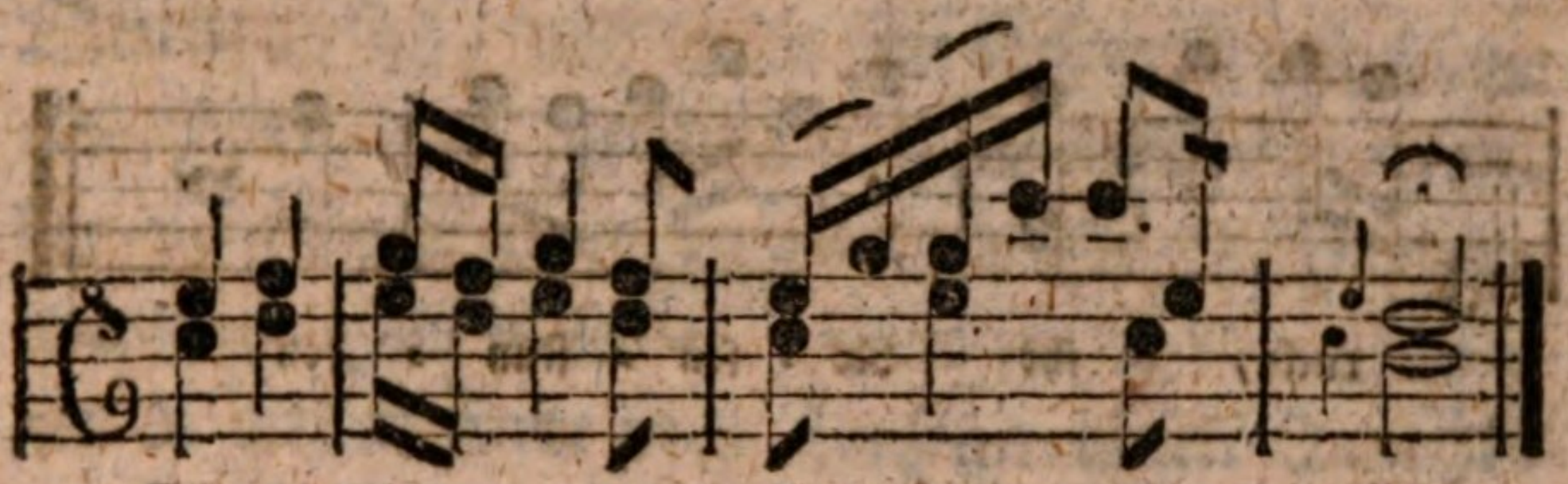
Alles, was bisher von der Cäsur der Absätze bemerkt worden ist, gilt auch ohne alle Einschränkung von der Cäsur der Einschnitte. Weil aber der Einschnitt ein noch unvollständiges Glied eines Satzes ist, auf welches nothwendig noch etwas folgen muß, wenn ein vollständiger Satz zum Vorschein kommen soll, so kann die Cäsur eines solchen Einschnittes auch vermittelst eines dabey zum Grunde liegenden dissonirenden Accordes gemacht werden; dieser dissonirende Accord ist gewöhnlich der Septimenaccord auf der Quinte der Tonart; z. B.



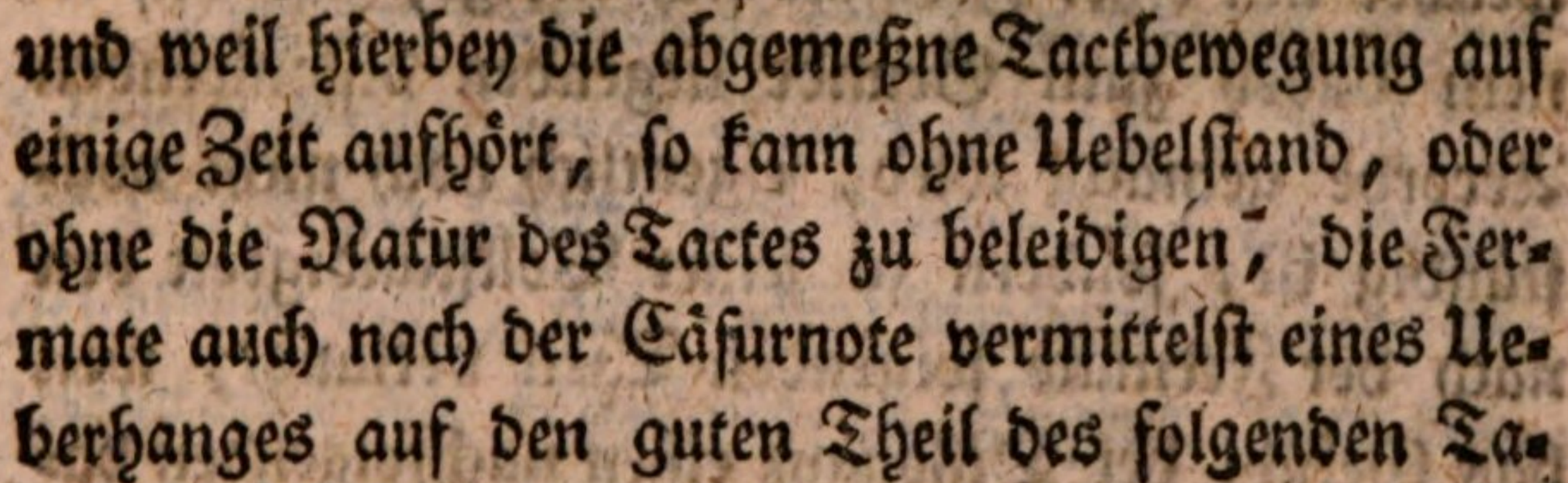
§. 99.

§. 99.

Zuweilen wird bey der Cäsur eines Absatzes die Bewegung des Tactes durch eine Fermate auf eine kurze Zeit unterbrochen, z. B.

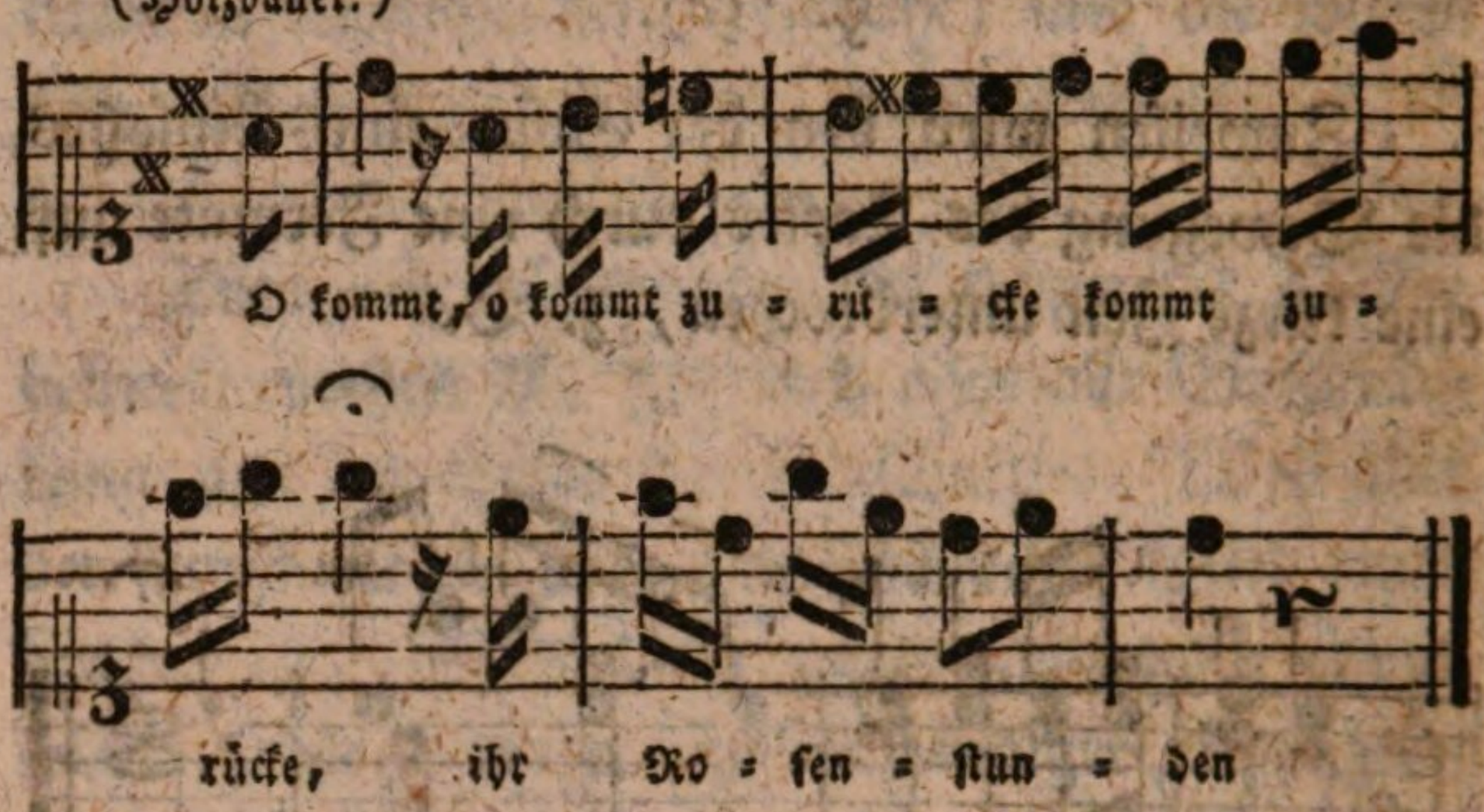


und weil hierbey die abgemeßne Tactbewegung auf einige Zeit aufhört, so kann ohne Uebelstand, oder ohne die Natur des Tactes zu beleidigen, die Fermate auch nach der Cäsurnote vermittelst eines Ueberhanges auf den guten Theil des folgenden Tactes zu stehen kommen; z. B.



Auch auf den Ruhepuncten des Geistes der noch unvollständigen Theile, oder auf der Cäsur der Einschnitte wird oft eine Fermate angebracht; z. B.

(Holzbauer.)



Hierbey ist noch zu bemerken, daß ein Satz, welcher mit einer Fermate sich endigt, die auf einem dabey zum Grunde liegenden dissonirenden Accorde gemacht wird, eigentlich noch nicht vollständig ist, sondern zu seiner Vollständigkeit den nach der Fermate folgenden Theil verlangt, weil das Gefühl der Dissonanz einen nachfolgenden damit in Verbindung gebrachten Satz voraus sezt, in welchem ihre Auflösung erfolgt.

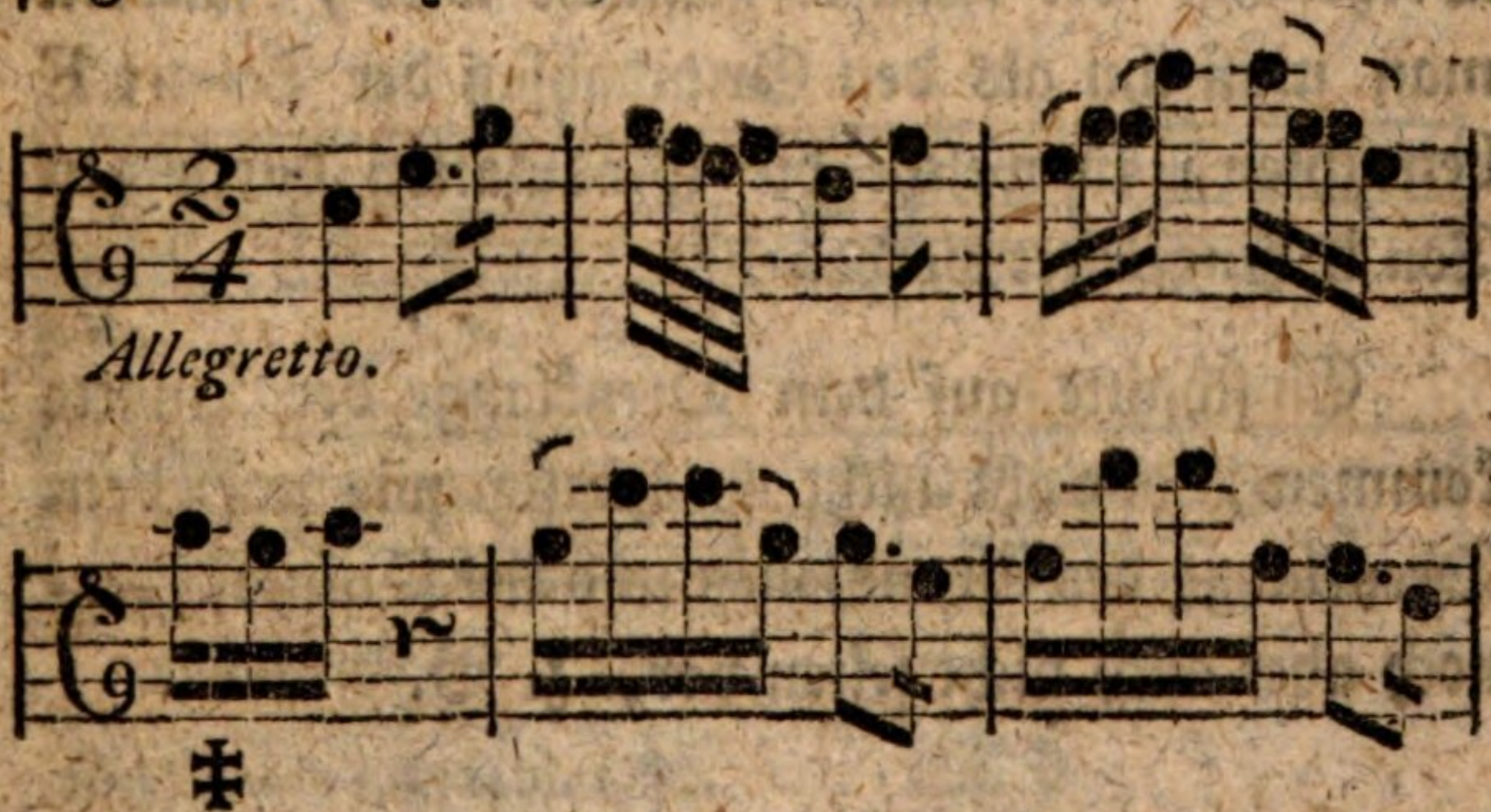
§. 100.

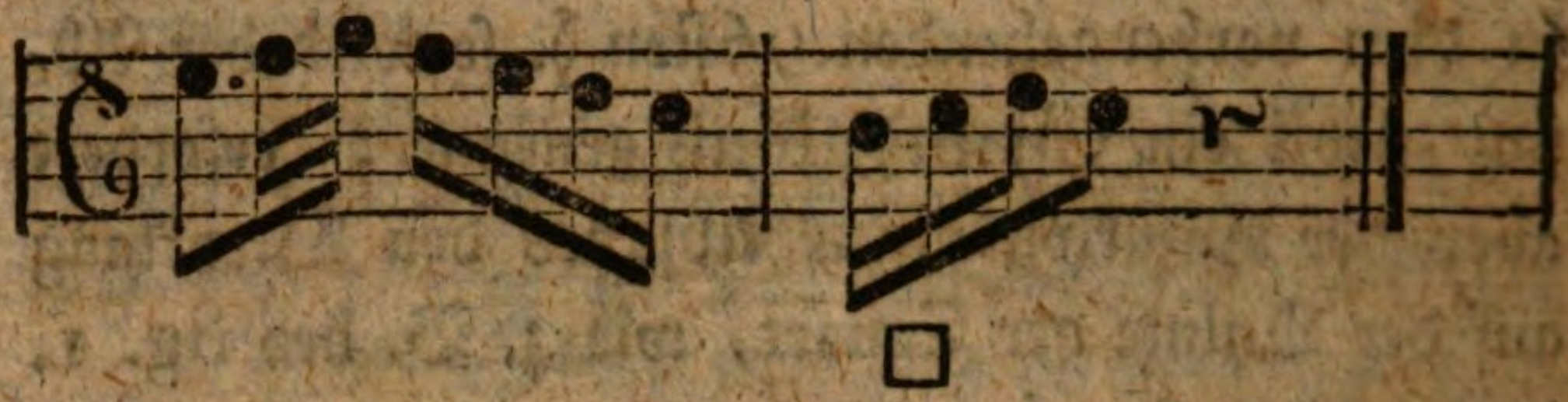
Die Absätze und Einschnitte werden auf einem zum Grunde liegenden wesentlichen Dreyklange derjenigen Tonart gemacht, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie hingeleitet wird. Erfordert der Ton, welcher die Cäsur eines Absatzes macht, den Dreyklang auf dem Grundtone der Tonart, wie z. B. bey fig. 8 und 11.

in

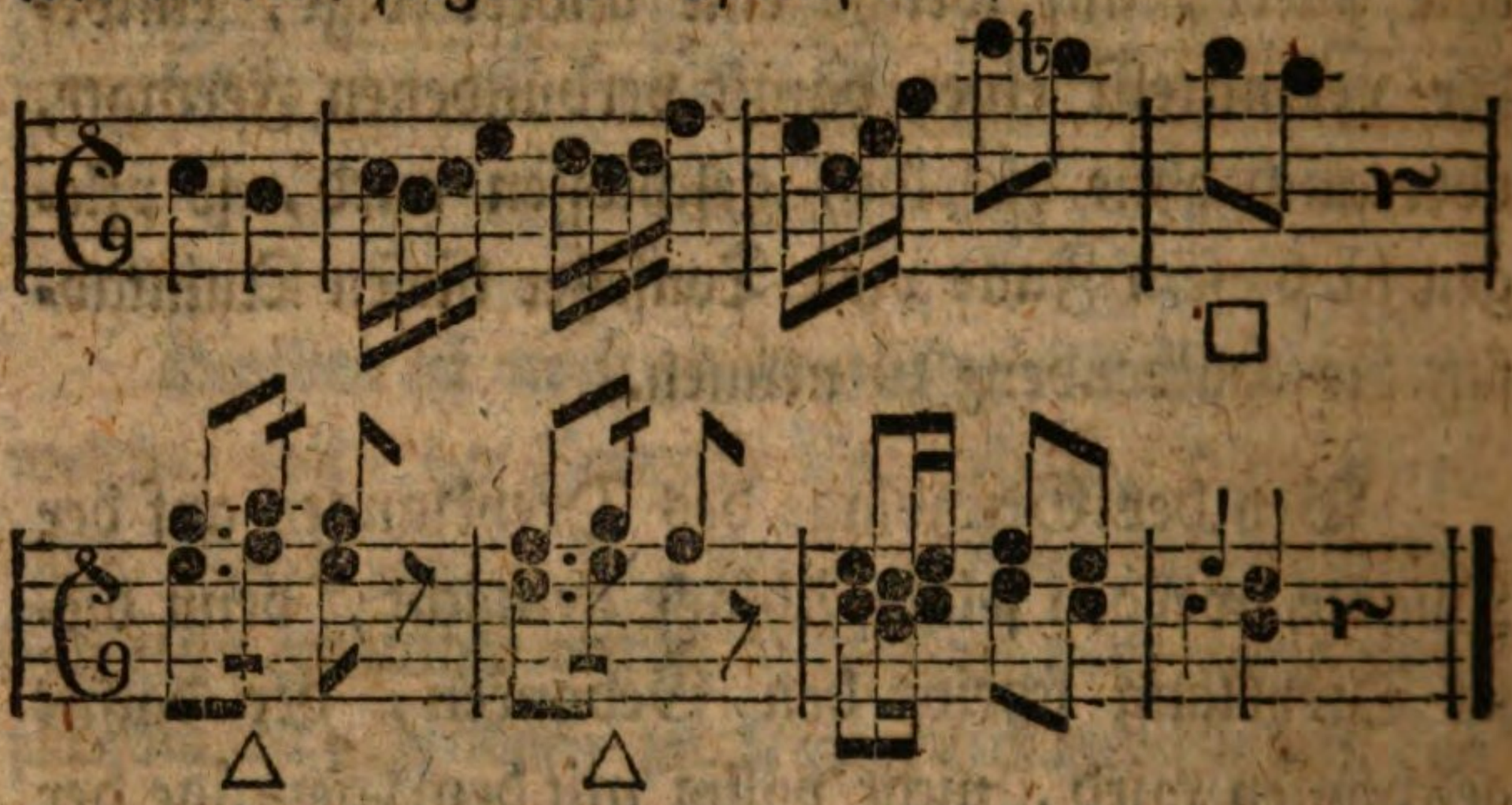
in dem vorhergehenden 96sten §. so wird der Absatz selbst ein Grundabsatz genennet; erfordert aber der Cäsurton eines Absatzes den Dreyklang auf der Quinte der Tonart, wie z. B. bey fig. 1. in dem 97sten §. alsdenn nennet man ihn einen Quintabsatz, und wenn mit diesem Quintabsatze eine Piece, auf welche eine andere folgt, entweder vermittelst einer damit verbundenen Fermate, oder auch ohne dieselbe, geschlossen wird, so pflegen in diesem Falle viele Tonsetzer diesen Quintabsatz die Halbcadenz zu nennen.

Bey der Grundlage des Dreyklanges auf der Quarte werden selten Absätze gemacht, denn dieser Dreyklang scheint den Gedanken, der damit geschlossen wird, nicht völlig mit dem Gepräge der Vollständigkeit bezeichnen zu können; doch können auch auf diesem Dreyklange Absätze vorkommen, die unser Gefühl einigermaßen für vollständig erkennt; wie z. B. bey dem Zeichen ✠ im folgenden Satze:



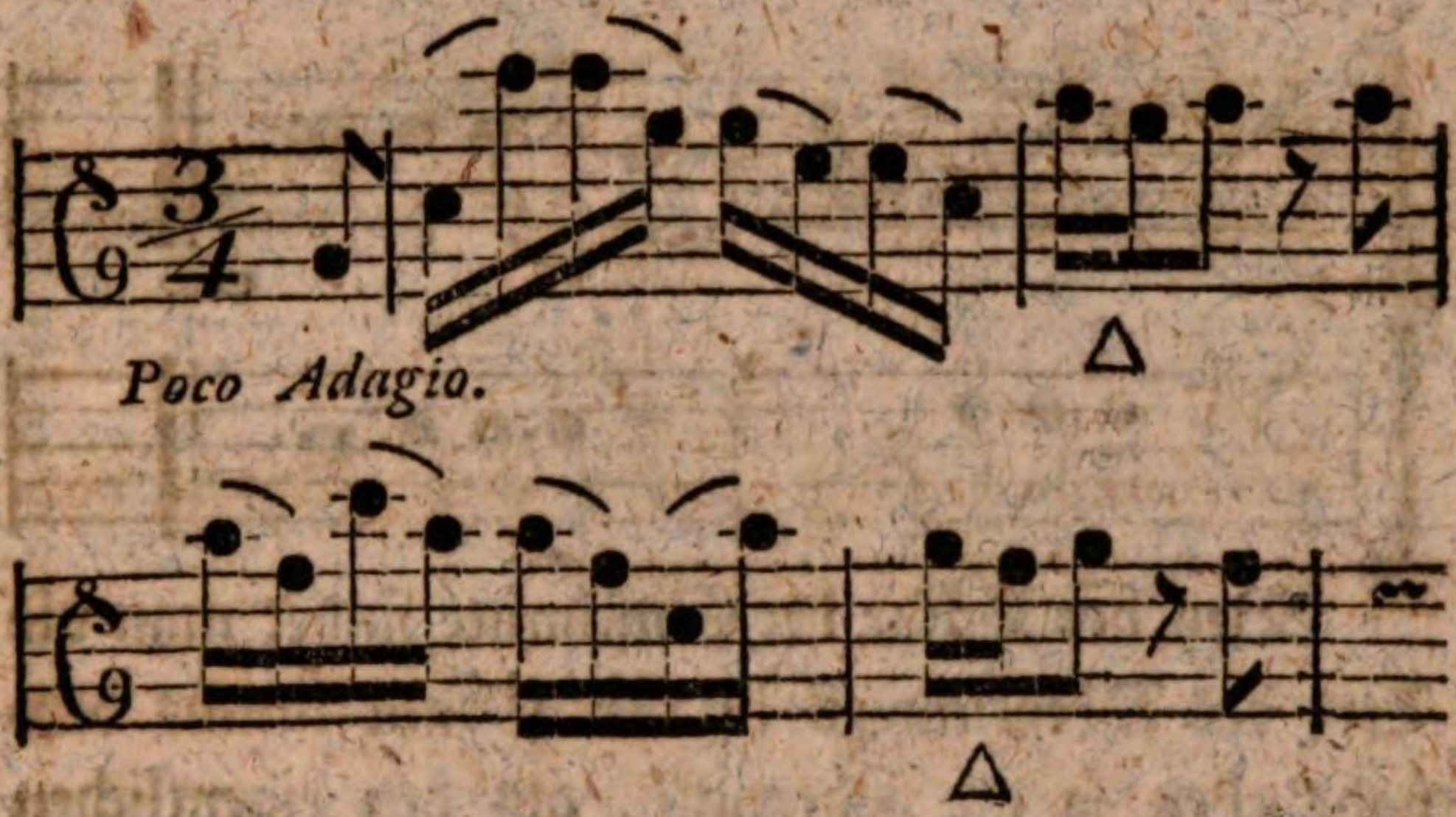


Es kommen zwar häufig solche Absätze vor wie in dem folgenden Exempel:



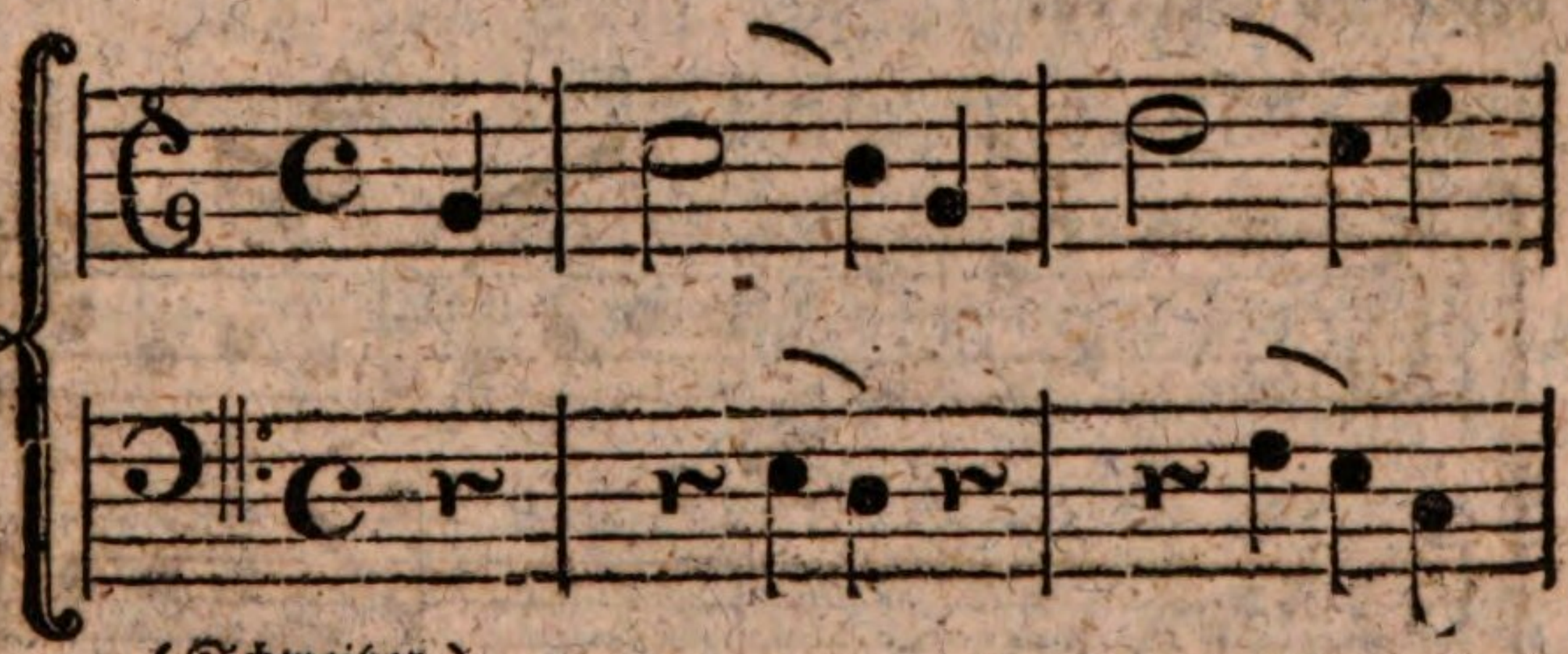
Allein hier hat die Modulation eine kurze Ausweichung in die Tonart der Quarte gemacht, und daher kann dieser Absatz nicht als ein Absatz betrachtet werden, der in der Tonart C auf dem Dreyklange der Quarte gemacht wird, sondern man muß ihn als den Grundabsatz der Tonart F betrachten, in welche die Modulation durch den Ton b hingeleitet worden ist.

Einschnitte auf dem Dreyklange der Quarte kommen, obwohl nicht so häufig wie auf dem Dreyklange des Grundtones und der Quinte, dennoch aber auch nicht selten vor, z. B.

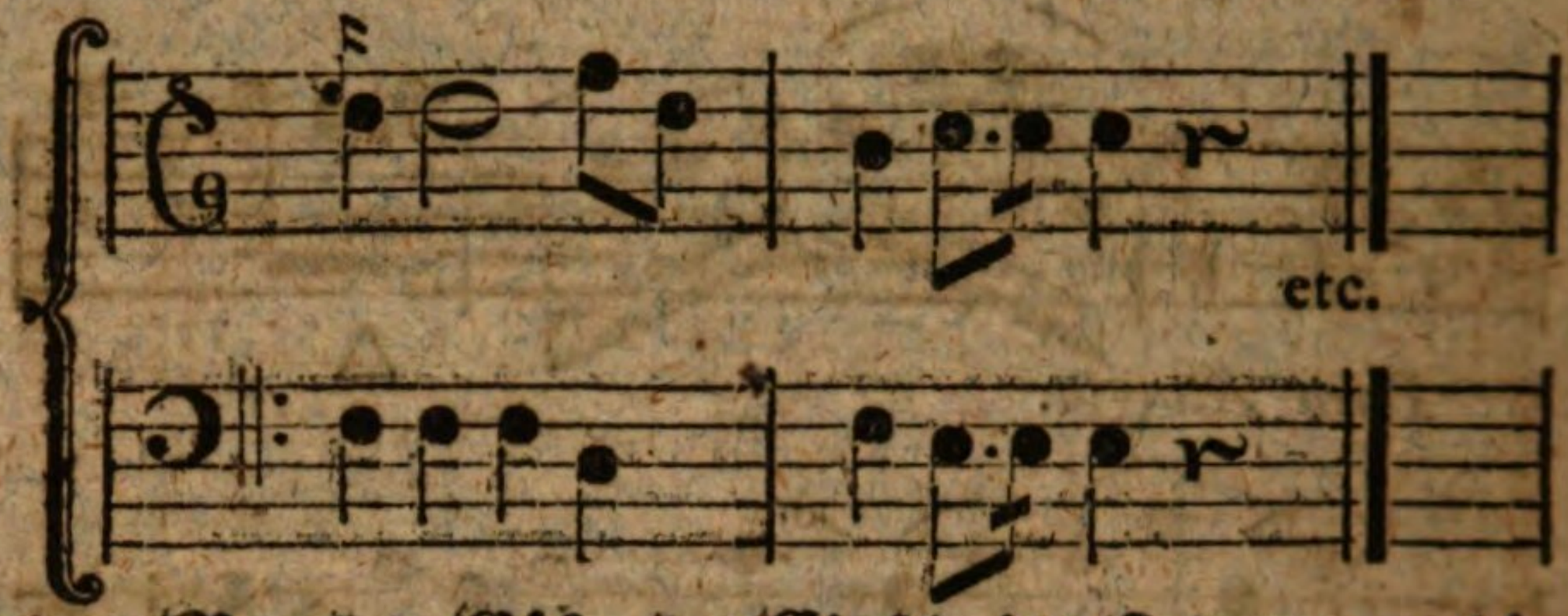


§. 101.

Bey den Absätzen wird in der Grundstimme eigentlich jederzeit der Grundton desjenigen Dreyklanges gesezt, welcher bey der Cäsurnote derselben zum Grunde liegt; man trifft aber auch hin und wieder Fälle an, wo zu der Cäsurnote des Absatzes statt dieses eigentlichen Grundtones des Dreyklanges die Terz desselben gesezt, und der Absatz also mit dem Sextenaccorde gemacht worden ist; z. E.

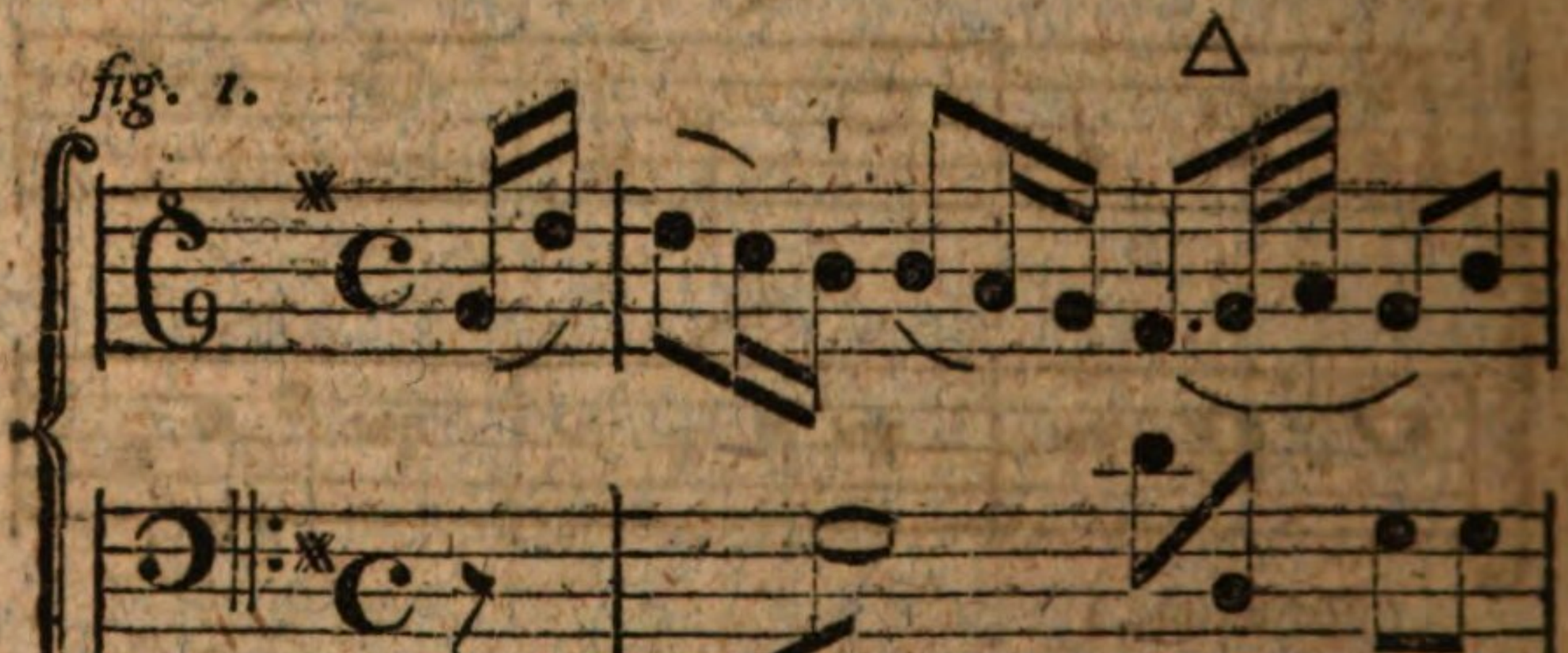


(Schweitzer.)



Bey der Cäsur der Einschnitte findet man die Terz des Dreyklanges in der Grundstimme beynahe eben so oft gebraucht, als den eigentlichen Grundton selbst. Man richtet sich hierbey gemeiniglich darnach, ob der Baß bey dem Gebrauche des Grundtones, oder bey dem Gebrauche der Terz eine bessere Gestalt und mehr Mannigfaltigkeit bekömmt. In dem Exempel bey fig. 1. wird der Einschnitt mit dem Grundtone des Dreyklanges begleitet; will man aber diesem Basse (besonders wenn keine Mittelstimmen bey dem Satze vorhanden sind) mehr Mannigfaltigkeit geben, so kann die Cäsur des Einschnittes wie z. B. bey fig. 2. auch mit der Terz des Dreyklanges begleitet werden.

fig. 1.



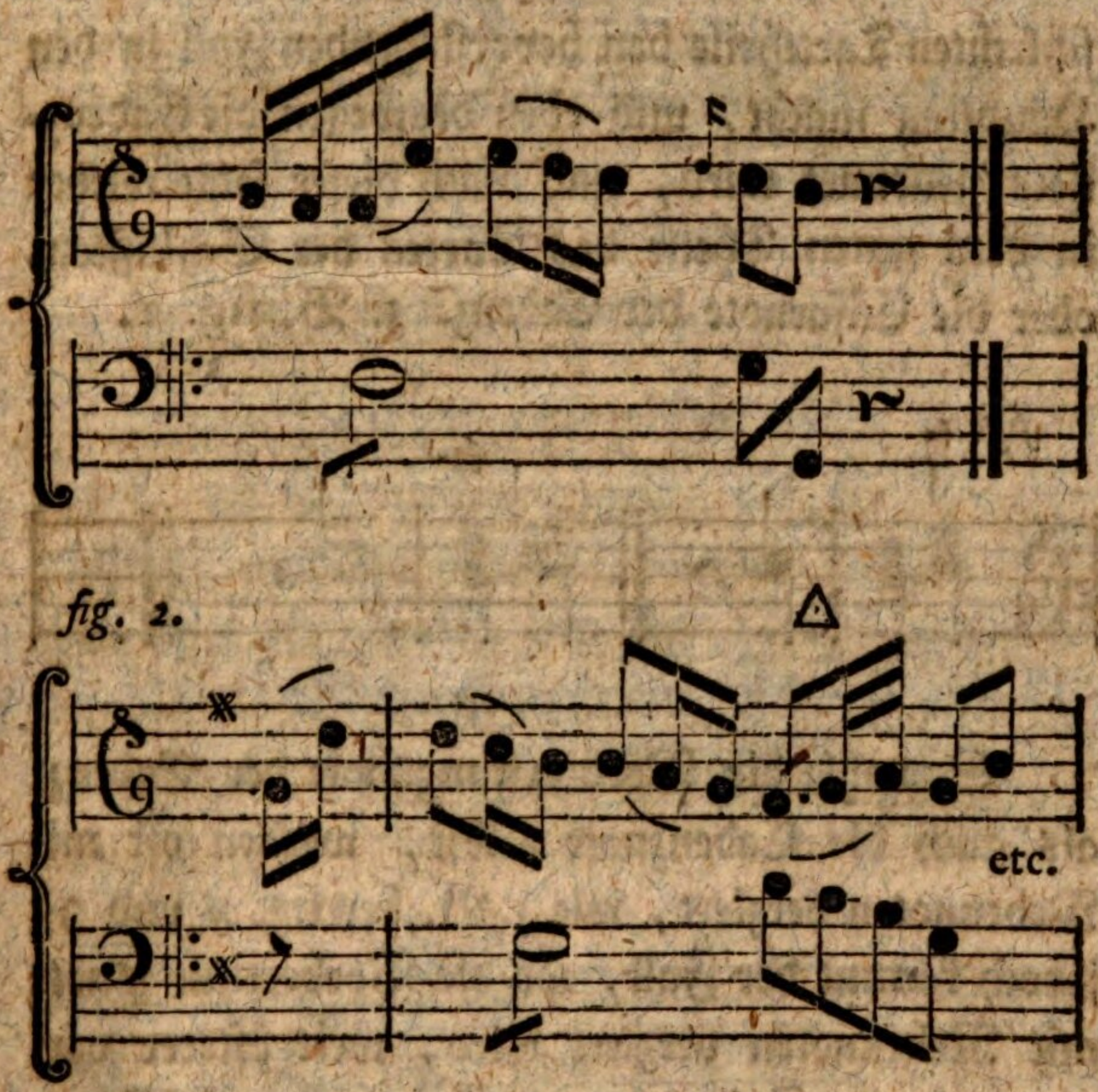


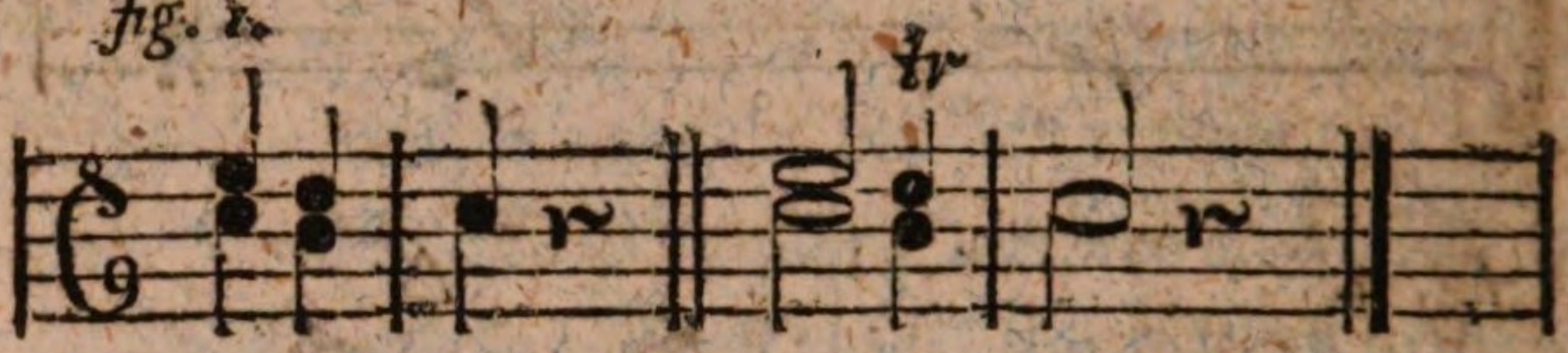
fig. 2.

§. 102.

Von der Beschaffenheit der Cadenz, als der Endigungsformel der Schlußsätze, ist schon in dem 179sten §. des ersten Theils gehandelt worden, und wir haben nächst diesem in Rücksicht ihres melodischen Theils noch insbesondere zu bemerken, daß zu derselben eigentlich drey besondere Noten gehören, von welchen die erste, die die Vorbereitungsnote des Tonschlusses macht, in den guten Tacttheil zu stehen kömmt. Die zweyte Note der Tonschlußformel ist die Cadenznote, die in dem

schlechten Tacttheile den bevorstehenden Fall in den Hauptton macht, und eben deswegen die Cadenznote genennet wird, und nach dieser folgt wieder in dem guten Theile des Tactes der Schlußton, oder die Cäsurnote der Cadenz. z. B. fig. 1.

fig. 1.



Sowohl die Vorbereitungsnote der Cadenz, als auch die Cadenznote selbst, werden oft mit Nebennoten verziert, wie z. B. bey fig. 2 und 3; jedoch kömmt der Fall, wo die Vorbereitungsnote mit Nebennoten verziert wird, weit öfterer vor, als derjenige Fall, wo die Cadenznote selbst mit Nebennoten vermischt wird.

fig. 2.

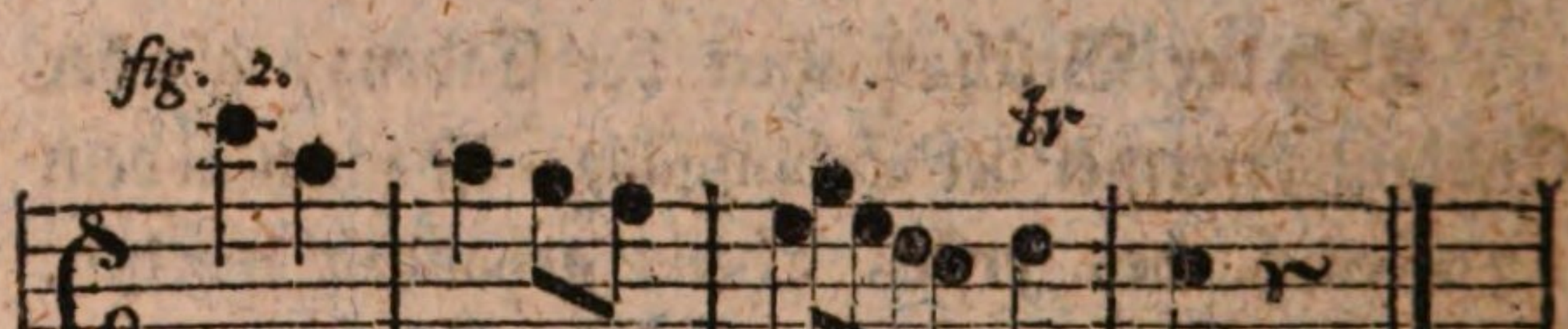


fig. 3.

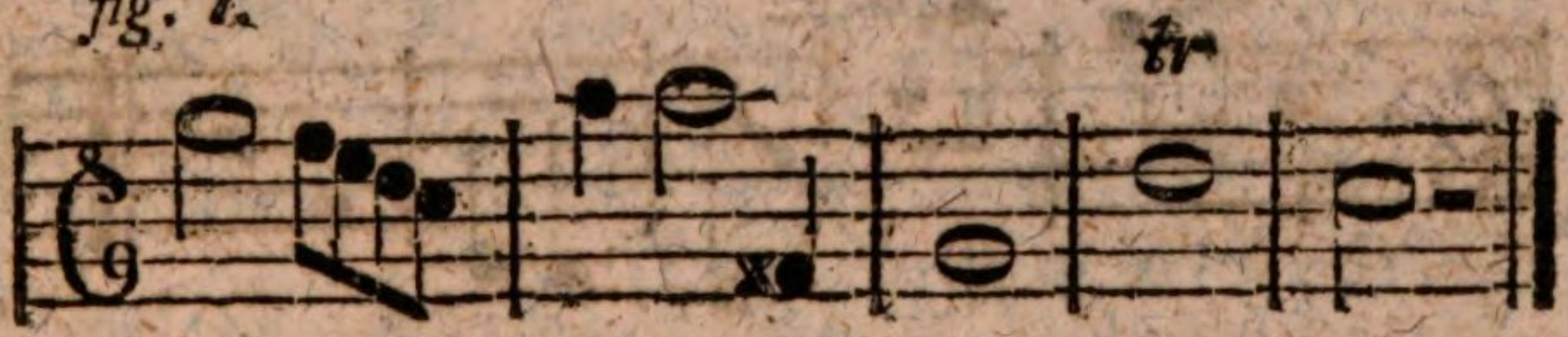
§. 103.

§. 103.

Die so eben beschriebene und eigentlich aus drey Tacttheilen bestehende Endigungsformel der Schlußsätze wird sehr oft in Ansehung des Umfanges vergrößert oder verkleinert.

Wenn die Cadenz vergrößert wird, so nimmt sowohl die Vorbereitungsnote, als auch die Cadenznote statt eines Tacttheils einen ganzen einfachen Tact ein, z. B. bey fig. 1. und auch diese vergrößerte Vorbereitungsnote wird oft mit Nebennoten verziert; wie z. B. bey fig. 2.

fig. 1.



Allegro.

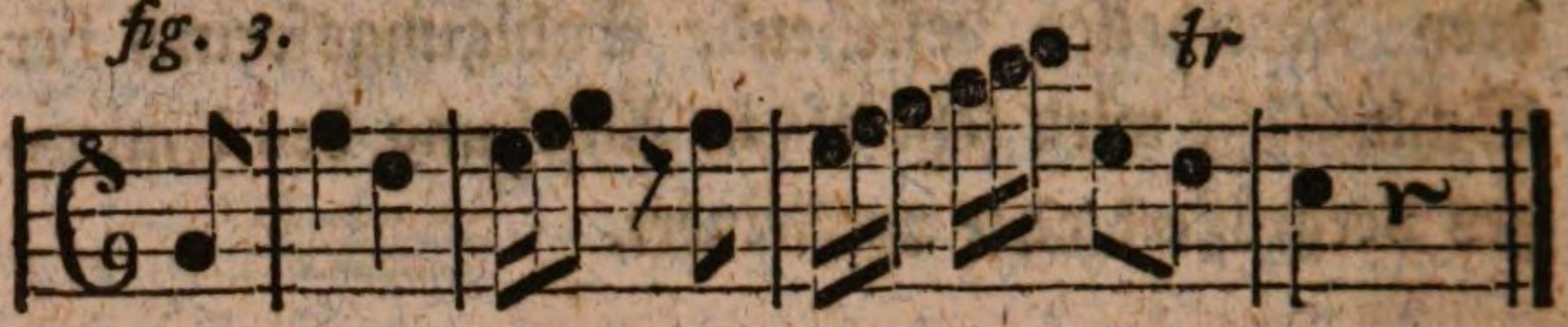
fig. 2.

und in diesem Falle wird eigentlich jederzeit ein Satz, der zum Beyspiele vier Tacte enthält, zu einem Fünfer ausgedehnt.

Wird aber der Umfang der Cadenz verkleinert, so nimmt sowohl die Vorbereitungsnote, als

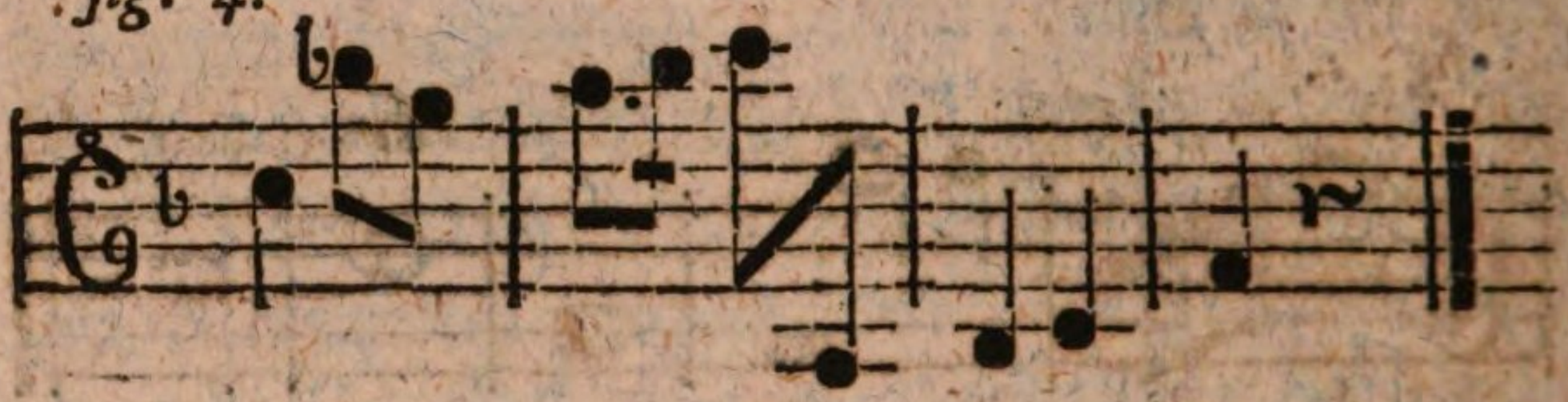
auch die Cadenznote anstatt eines Tacttheils nur ein Tactglied ein, z. B. bey fig. 3.

fig. 3.



Die Melodie eines Schlußsatzes wird, anstatt mit einer dergleichen ihm eigenthümlichen Cadenzformel zu schließen, zuweilen auch mit der Cadenzformel der Grundstimme geschlossen, wie z. B. bey fig. 4.

fig. 4.



§. 104.

Die Cäsurnote einer Cadenz wird zuweilen mit einem aus der dabey üblichen Baßbegleitung hergenommenen Ueberhange versehen, z. B. bey fig. 1. und dieser Ueberhang gehet sehr oft in einen Anhang über, welcher gleichsam den Schluß selbst mehr bekräftigt, z. B. bey fig. 2. Bey vollstimmigen Sätzen, z. E. bey Sinfonien und Concerten, besteht dieser Anhang gemeiniglich aus dem einigemal wiederholten Anschlage des Drey-

klanges auf dem Grundtone, wie bey fig. 3. oder auch aus dem mit dem Dreyklange des Grundtones abwechselnden Dreyklange auf der Quinte der Tonart, wie z. B. bey fig. 4.

fig. 1.

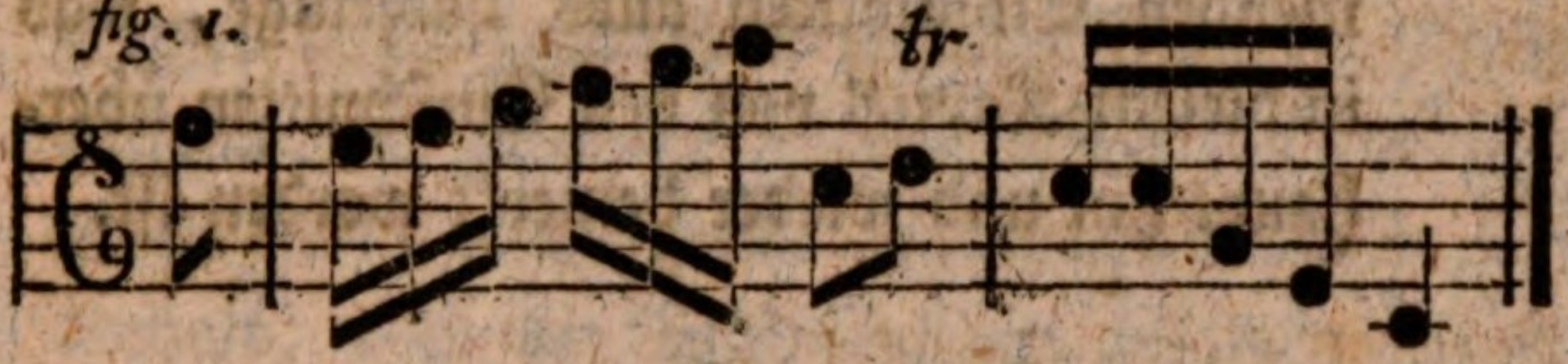


fig. 2.

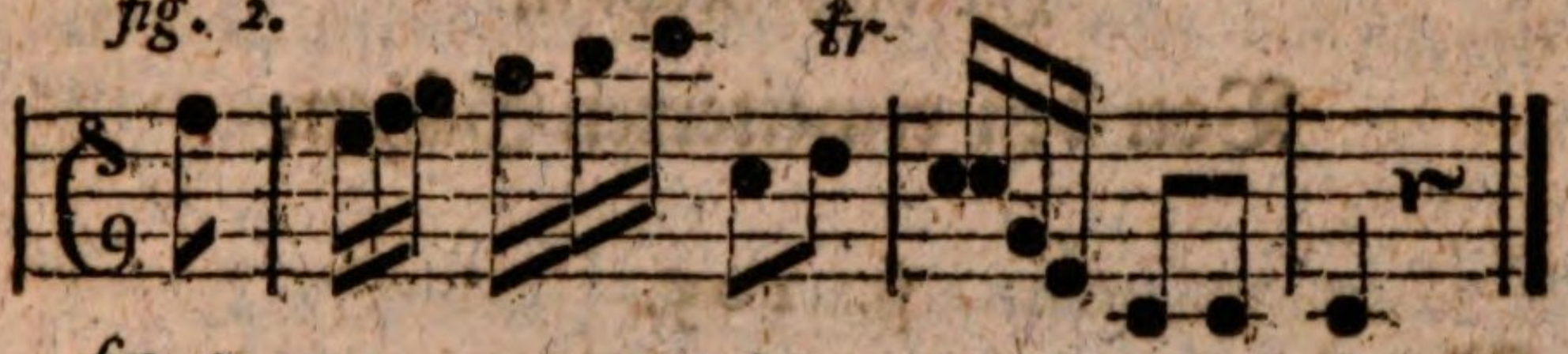


fig. 3.

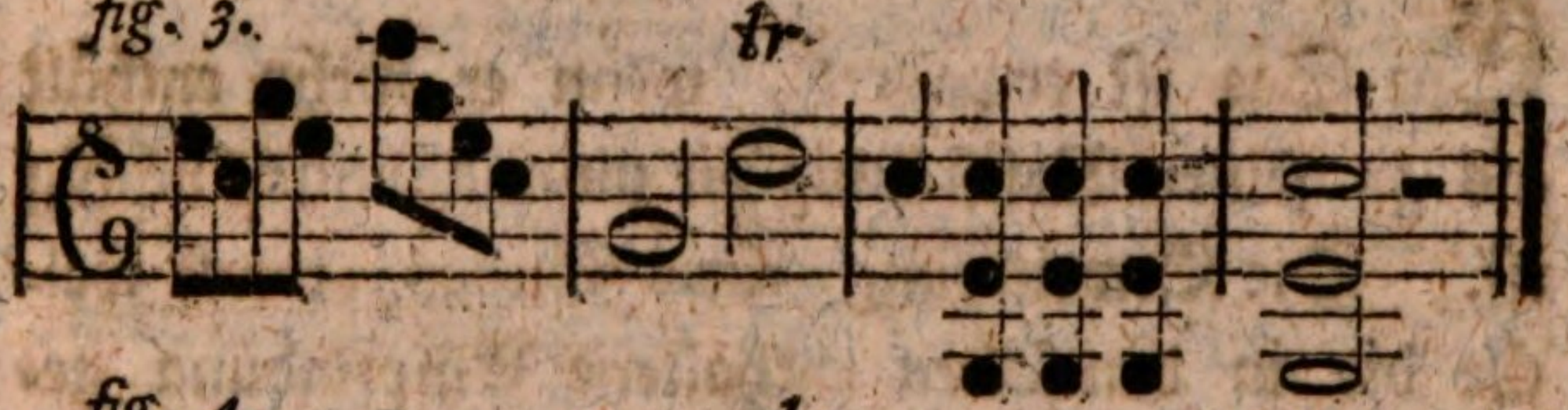
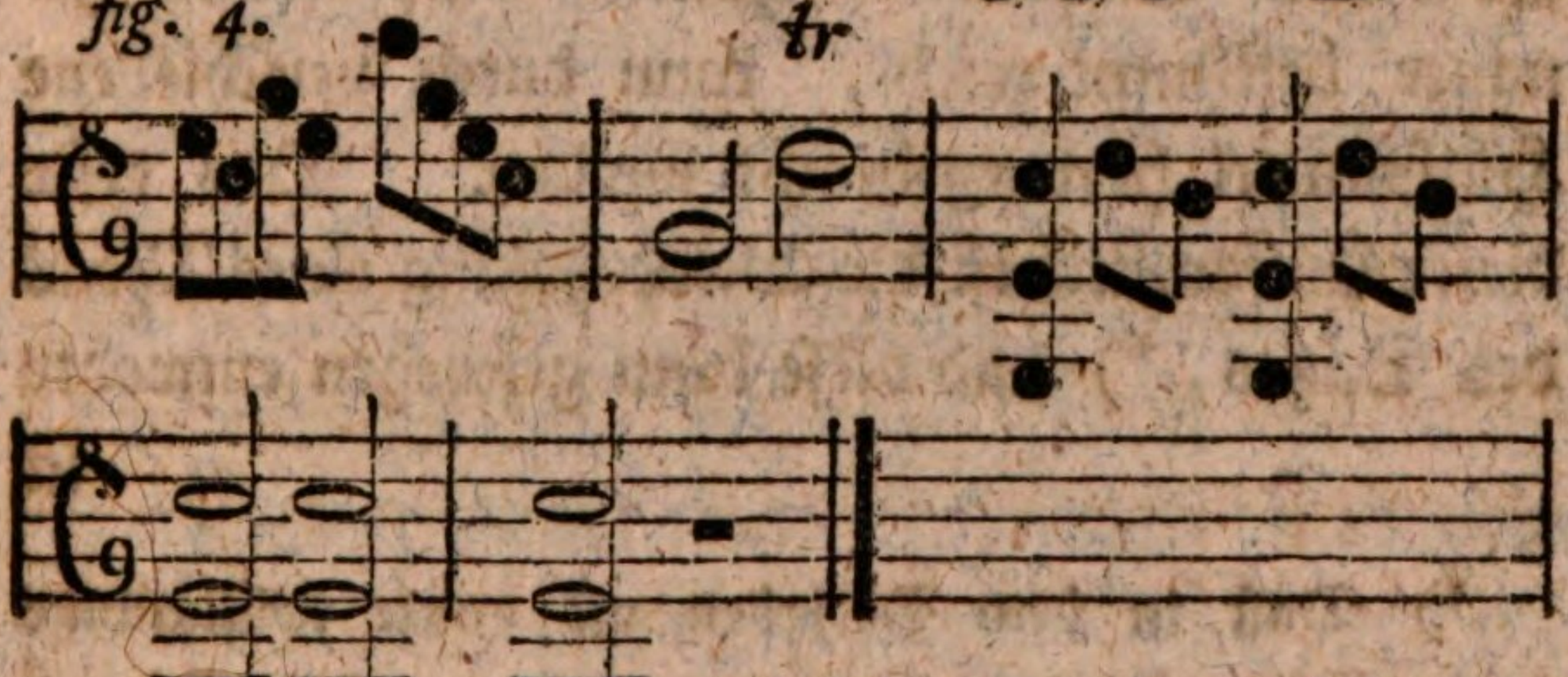


fig. 4.



Bey den erweiterten Schlußsätzen werden wir sowohl einige andere Arten eines Anhanges, als auch einige Abänderungen der Cadenzformeln, die man Trugschlüsse nennet, kennen lernen.

Anmerkung.

Wenn die Schlußsätze durch Ruhepuncte des Geistes in unvollständige Theile zerfallen, so gilt bey ihren dadurch zum Vorschein kommenden Einschnitten alles dasjenige, was in diesem Kapitel von den Einschnitten überhaupt hin und wieder bemerkt worden ist.

Zweytes Kapitel.

Von den erweiterten Sätzen.

§. 105.

Ein Saz ist erweitert, wenn er mehr enthält als zu seiner Vollständigkeit unumgänglich nöthig ist. Die Erweiterung eines Satzes, durch welche die in demselben enthaltene Empfindung genauer bestimmt wird, kann durch verschiedene Hülfsmittel hervorgebracht werden. Das erste dieser Hülfsmittel ist die Wiederholung eines Theils des Satzes, *) und diese kann geschehen entweder in

*) Daß in dem Perioden oft ganze vollständige Sätze theils in einer und eben derselben Tonart, theils aber auch in einer andern Tonart wiederholt werden, gehört nicht in diesen Abschnitt, in welchem wir blos die Beschaffenheit der melodischen Theile wollen kennen lernen, sondern in den folgenden, wo von der Verbindung dieser Theile gehandelt wird.

in eben derselben Tonart, welche bey dem zu wiederholenden Satze zum Grunde liegt, oder in einer andern Tonart.

Geschieht die Wiederholung eines Theils des Satzes in einer und eben derselben Tonart, so wird entweder der zu wiederholende Theil auf der nemlichen dabey zum Grunde liegenden Harmonie wiederholt, oder die Wiederholung geschieht auf solchen Stufen der Tonleiter, die eine andere zum Grunde liegende Harmonie erfordern.

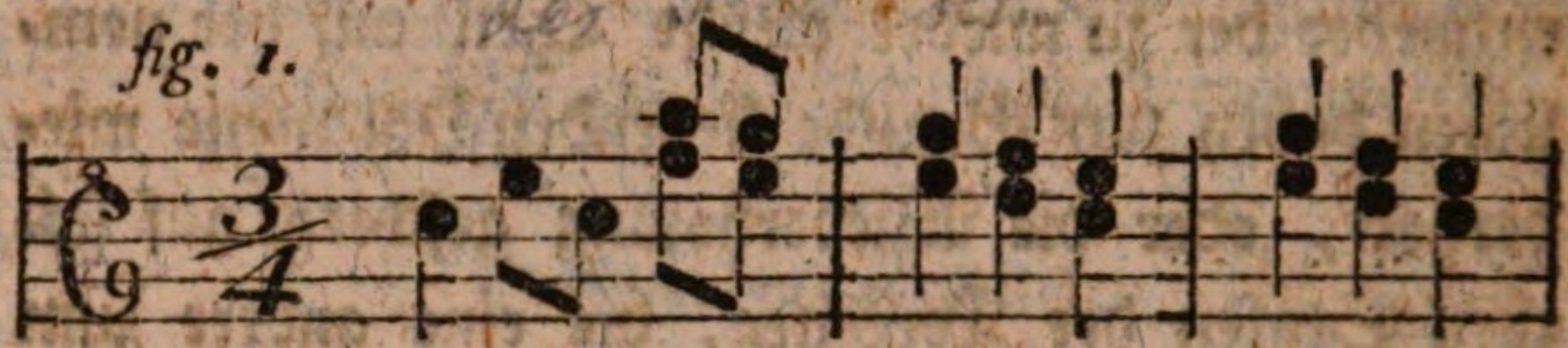
Die Wiederholung wird entweder mit einem solchen Theile des Satzes gemacht, welcher zugleich die Endigungsformel des vollständigen Satzes enthält, oder nicht. Im ersten Falle, wenn die interpunctische Figur des Satzes zugleich wiederholt werden muß, bekömmt die Wiederholung (zumal wenn sie variirt wird) das Ansehen eines Anhanges; und von diesem Falle soll weiter unten besonders gehandelt werden, nathdem wir erst die Wiederholung derjenigen Theile des Satzes werden betrachtet haben, bey welchen die interpunctische Formel des vollständigen Satzes nicht wiederholt wird.

§. 106.

Wenn ein enger Satz nur durch die Wiederholung eines einzigen Tactes erweitert wird, so geschieht

schieht die Wiederholung dieses Tactes jederzeit in eben derselben Tonart, und der Tact, welcher wiederholt wird, ist in diesem Falle niemals der erste Tact des Satzes, sondern einer der mittlern; z. B. fig. 1 und 2.

fig. 1.



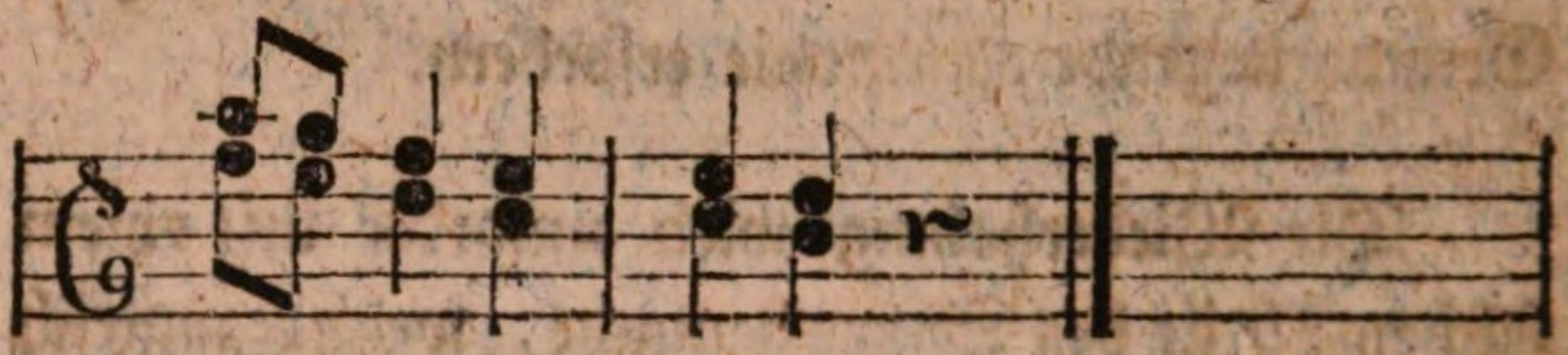
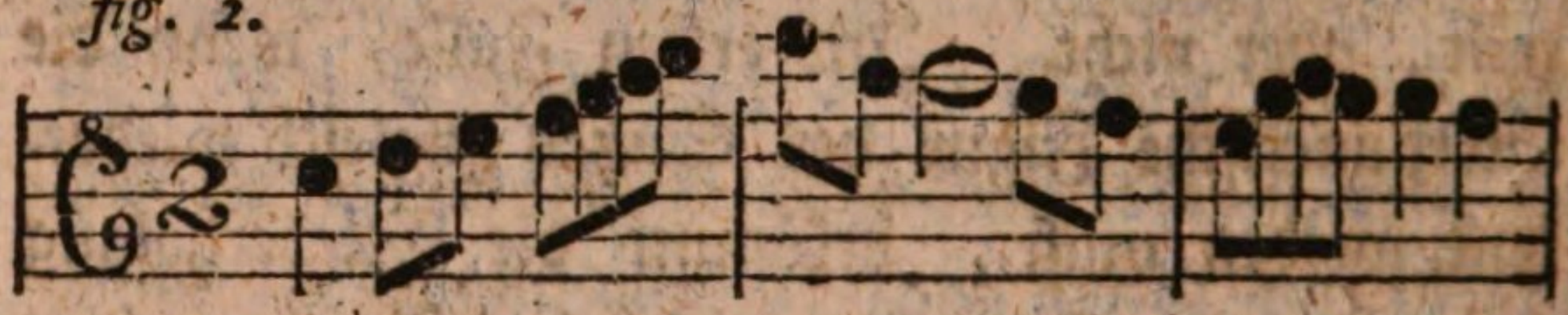
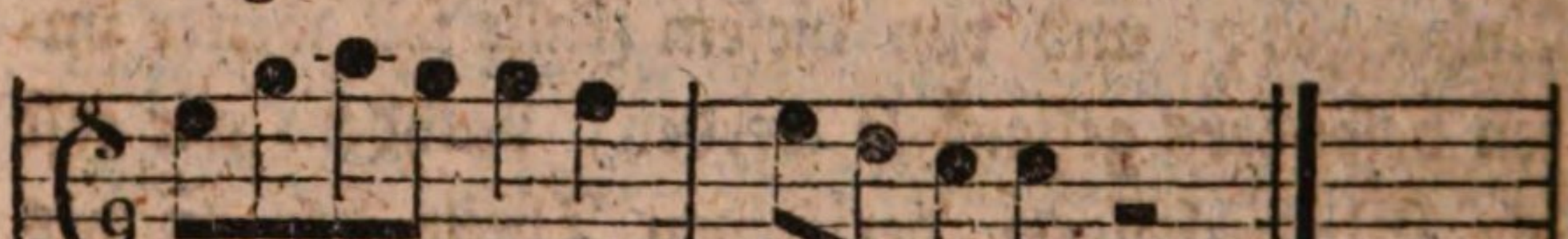


fig. 2.



Allegro.



Diesen einzigen wiederholten Tact pflegen die Tonsetzer gemeiniglich mit verminderter oder vermehrter Stärke des Tones vortragen zu lassen, und er kann übrigens der Wiederholung selbst unbeschädigt, auf verschiedene Art variirt werden. Z. B. bey fig. 3 und 4.

fig. 3.

fig. 3.

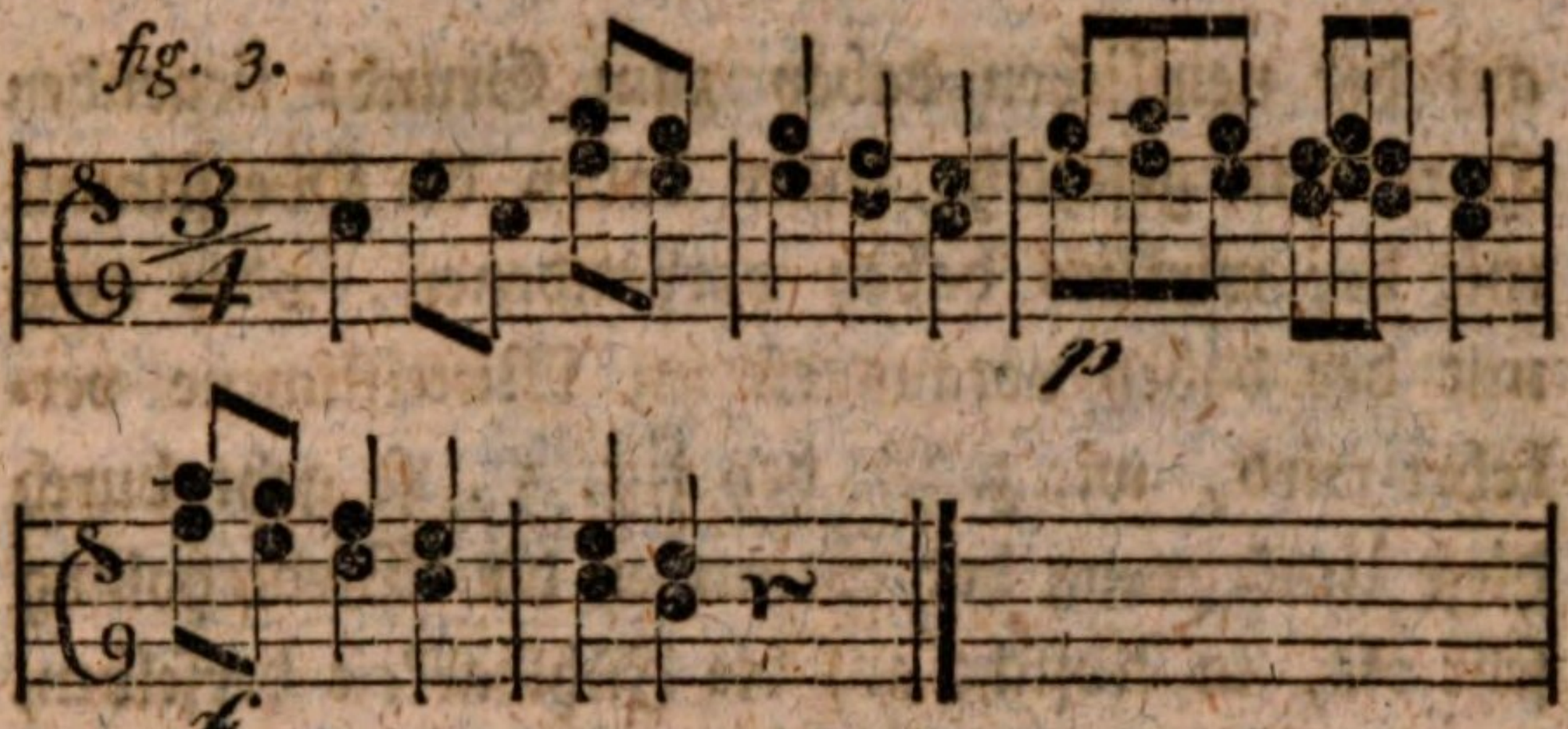
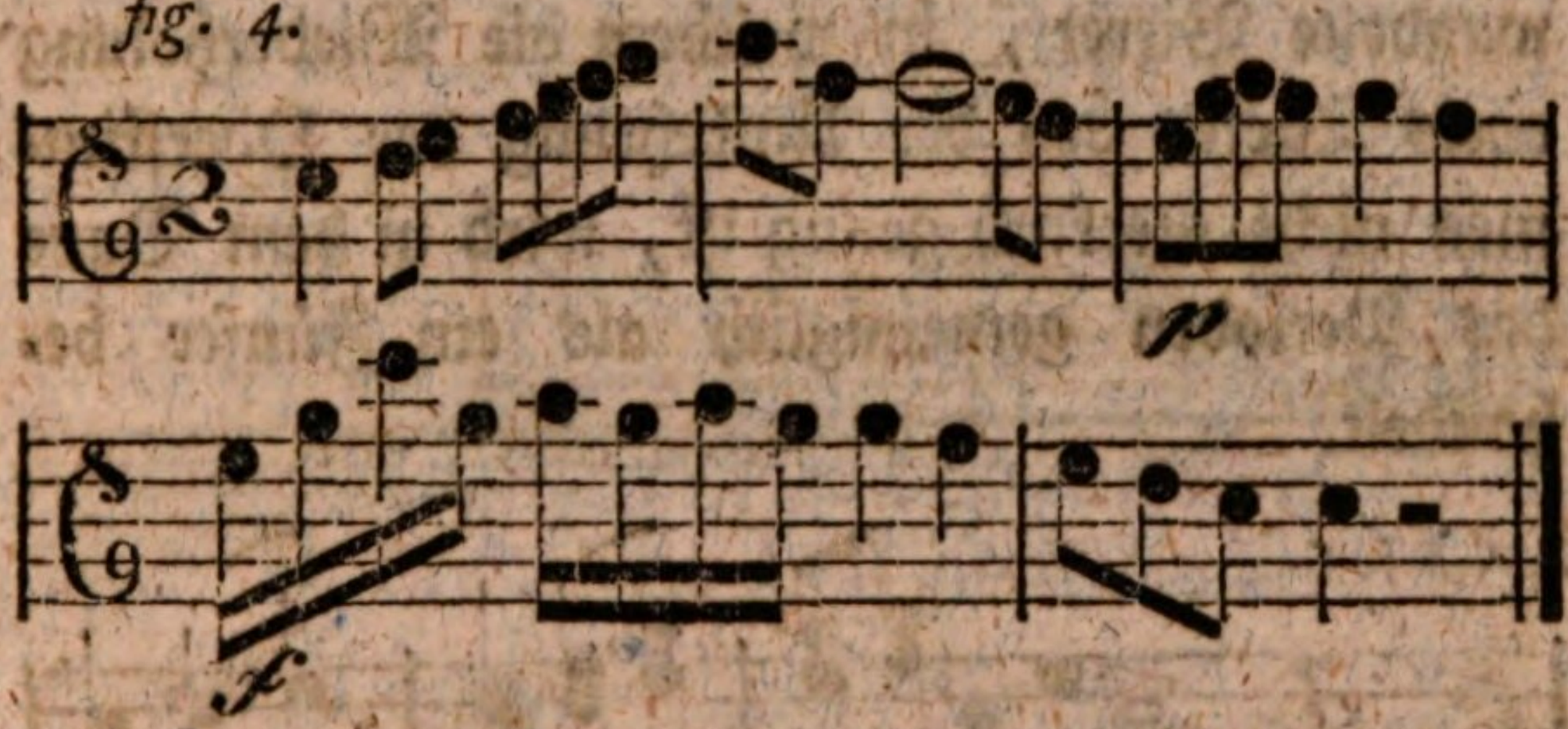


fig. 4.



In diesem Falle wird die Wiederholung eines Tactes nicht allein auf eben derselben harmonischen Grundlage, sondern auch mit eben denselben Stufen der Tonleiter gemacht, und ein solcher durch die Wiederholung eines Tactes entstehende Fünfer behält unter allen Umständen bey der Verbindung mehrerer melodischen Theile die Geltung eines Vierers, und wird bey der rythmischen Vergleichung der Sätze als ein Vierer betrachtet.

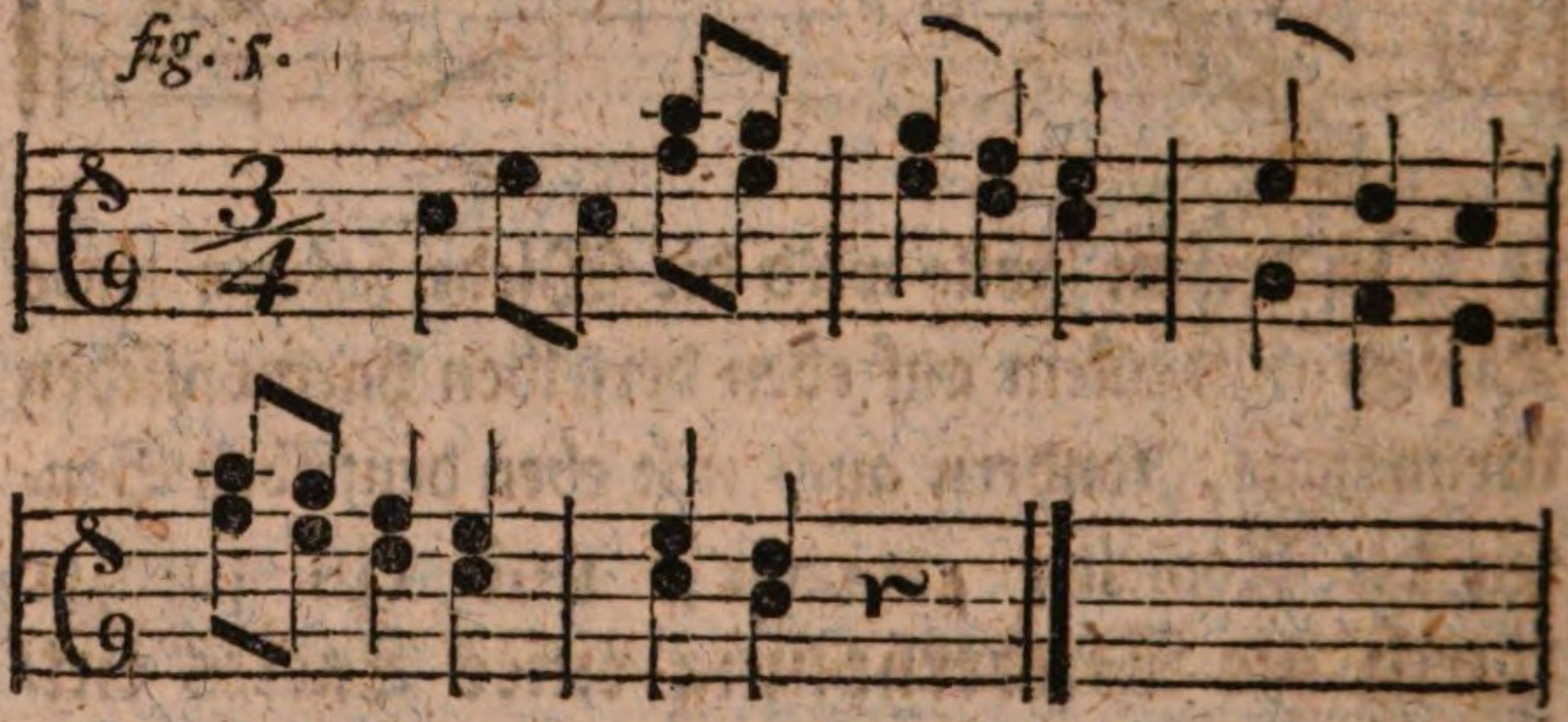
Wird aber ein einziger Tact des Satzes dergestalt wiederholt, daß zwar die Wiederholung

auf

auf der nemlichen dabey zum Grunde liegenden Harmonie geschieht, aber dabey die Oberstimme mit der wirklich dabey vorhandenen, oder auch mit der dabey vorausgesezten Mittelstimme verkehrt wird, wie z. B. bey fig. 5, so geht durch diese Umkehrung der Stimmen die Wiederholung sehr oft, in Absicht auf die Fühlbarkeit derselben, verlohren; und ein solcher in einen Fünfer verwandelte Vierer, in welchem die Wiederholung eines Tactes bey der Umkehrung der Oberstimmen nicht merklich genug ist, wird in dem Baue des Perioden gemeiniglich als ein Fünfer behandelt.

L. 377.

fig. 5.



§. 107.

Weit gewöhnlicher als die Wiederholung eines einzigen Tactes ist in Praxi der Fall, daß ein enger Satz durch die Wiederholung zweyer Tacte die einen Einschnitt haben, erweitert wird; z. B. fig. 6, und diese beyden wiederholten Tacte können

nen

nen auf alle mögliche Arten variirt werden, z. B. bey fig. 7.

fig. 6.

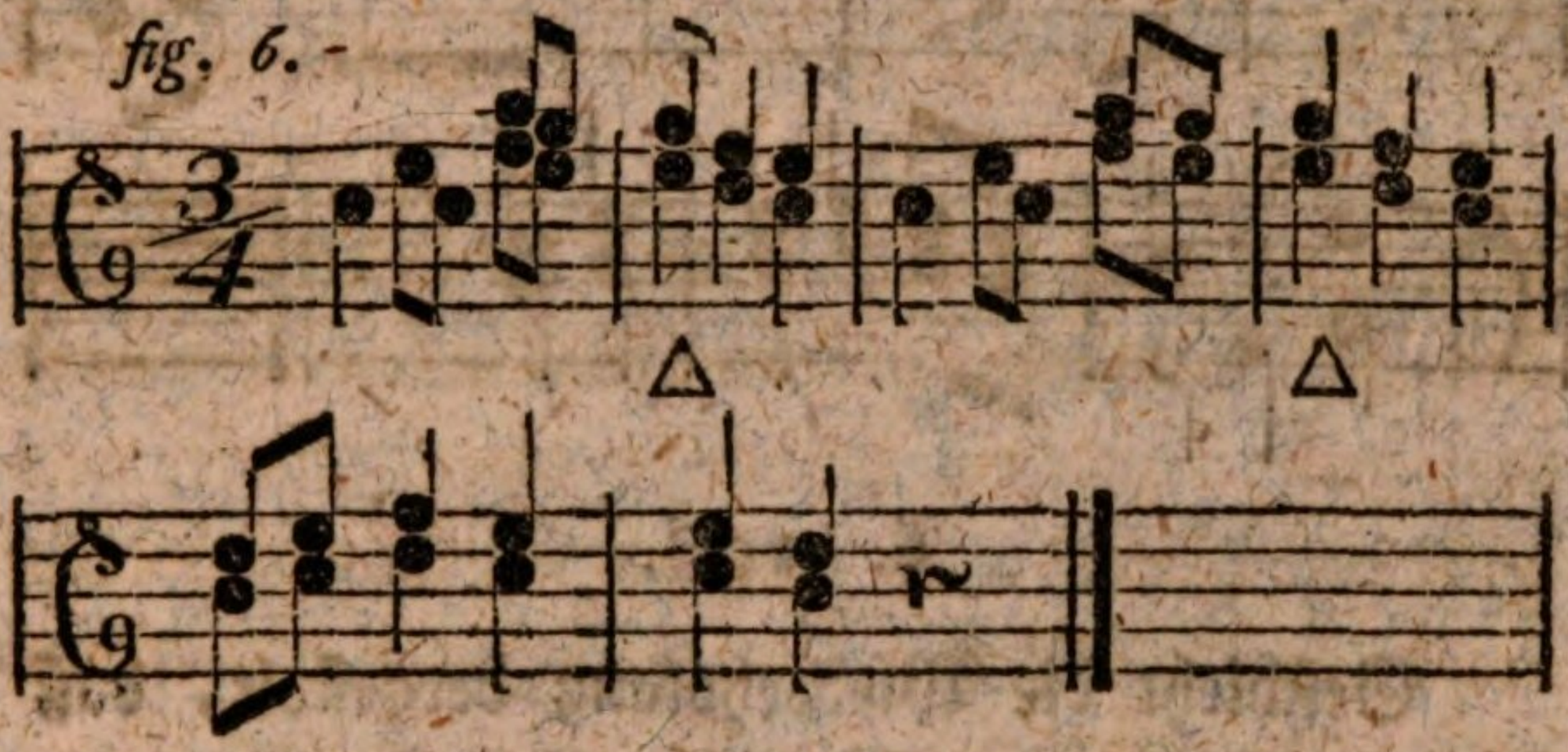
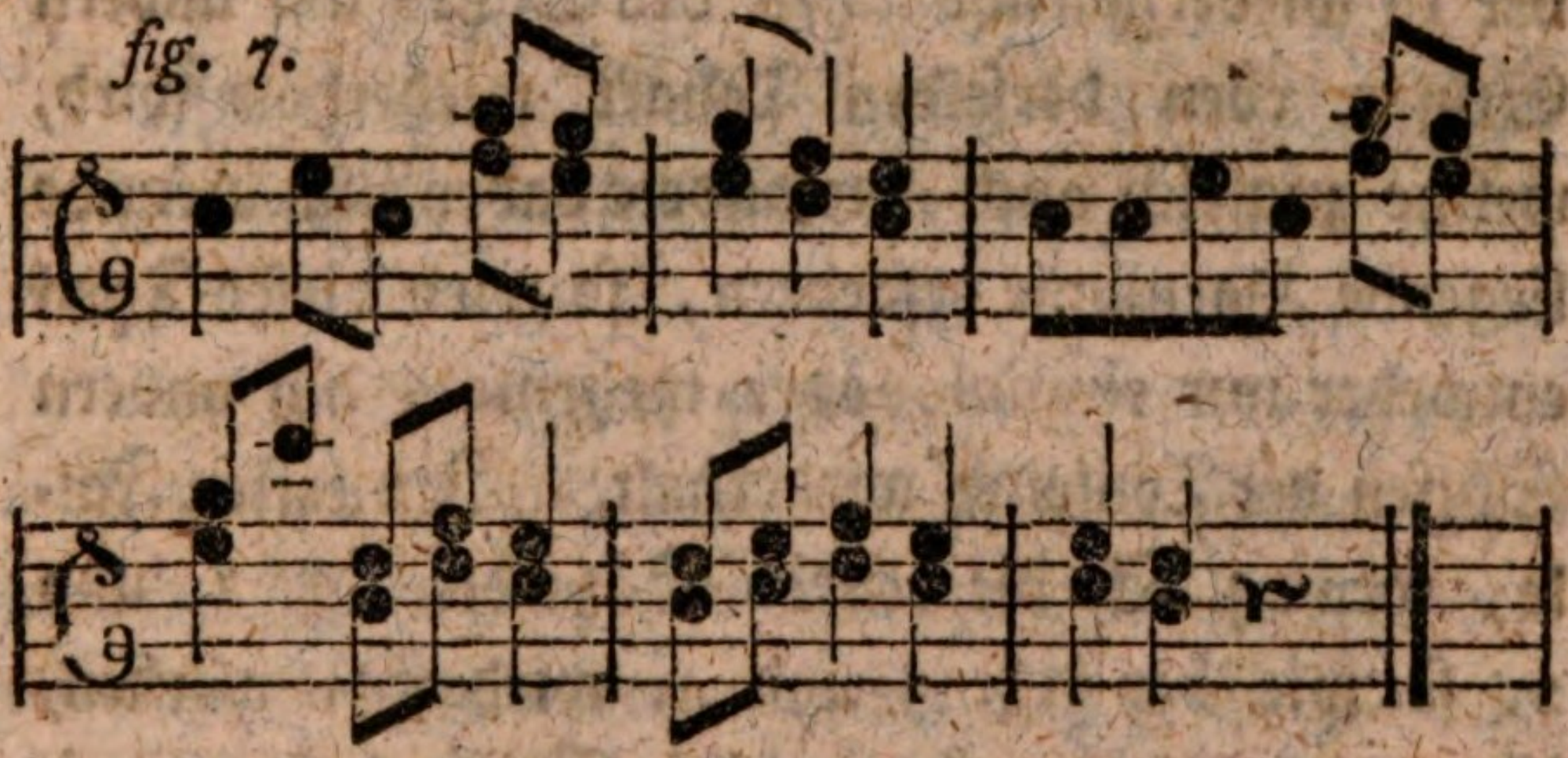


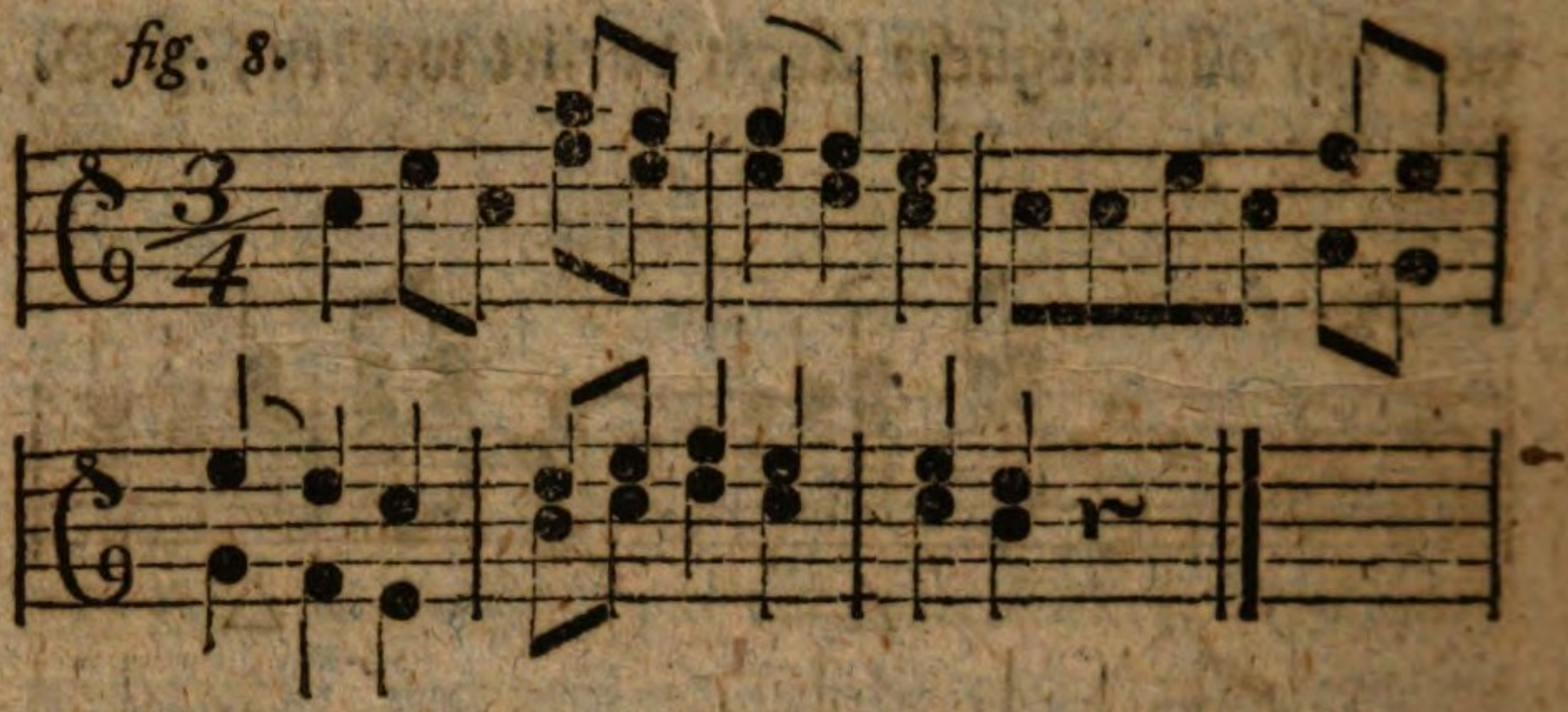
fig. 7.



Wenn in diesem Falle, nemlich bey der Wiederholung zweyer Tacte, die Oberstimmen unter einander verkehrt werden, wie z. B. bey fig. 8, so verkennt das Gefühl diese Wiederholung niemals, und daher wird ein solcher Vierer, der durch die Wiederholung zweyer Tacte zu sechs Tacten erweitert worden ist, bey der rythmischen Vergleichung der Sätze jederzeit als ein Vierer betrachtet.

fig. 8.

fig. 8.



§. 108.

Geschieht die Wiederholung dergestalt, daß der zu wiederholende Theil des Satzes auf andern Stufen eben derselben Tonart wiederholt wird, welche zugleich auch eine andere dabey zum Grunde liegende Harmorie erfordern, so wird dieser Theil entweder nur einmal, oder mehrmals auf andern Stufen der Tonleiter wiederholt. Im ersten Falle, wenn z. B. die beyden Sätze bey fig. 1. und 2. so wie bey fig. 3 und 4. wiederholt werden, ist man nicht gewohnt, diese Wiederholung mit einem besondern Kunstworte zu bezeichnen;

fig. 1.

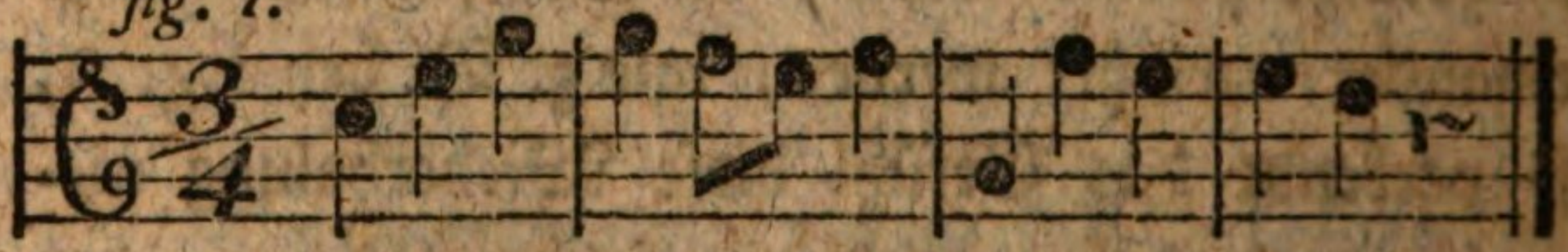
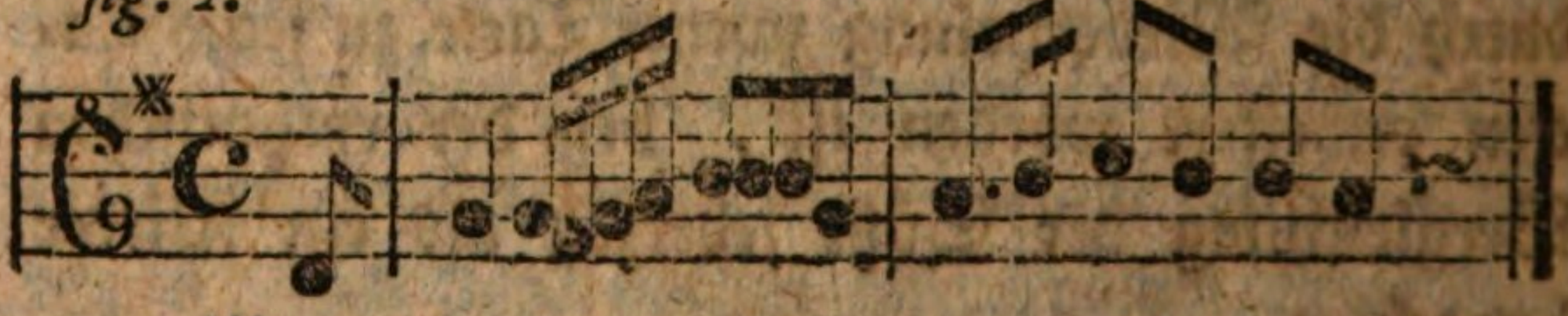


fig. 2.



Allegretto.

fig. 3.

fig. 3.

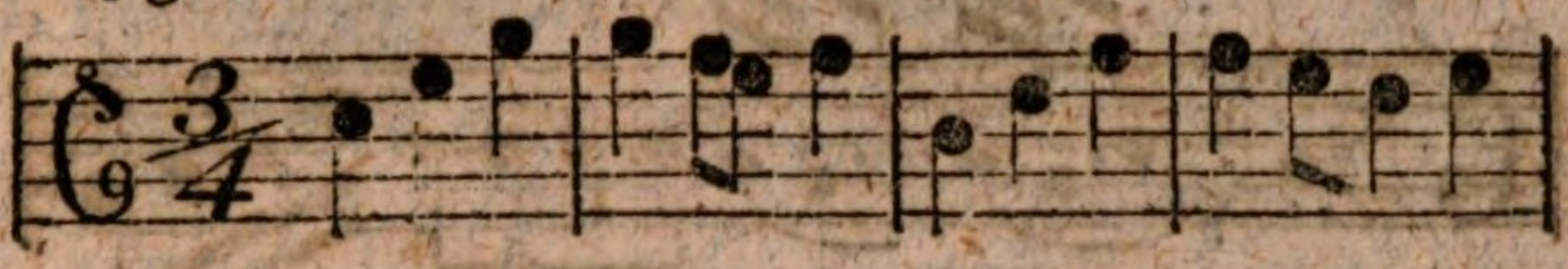
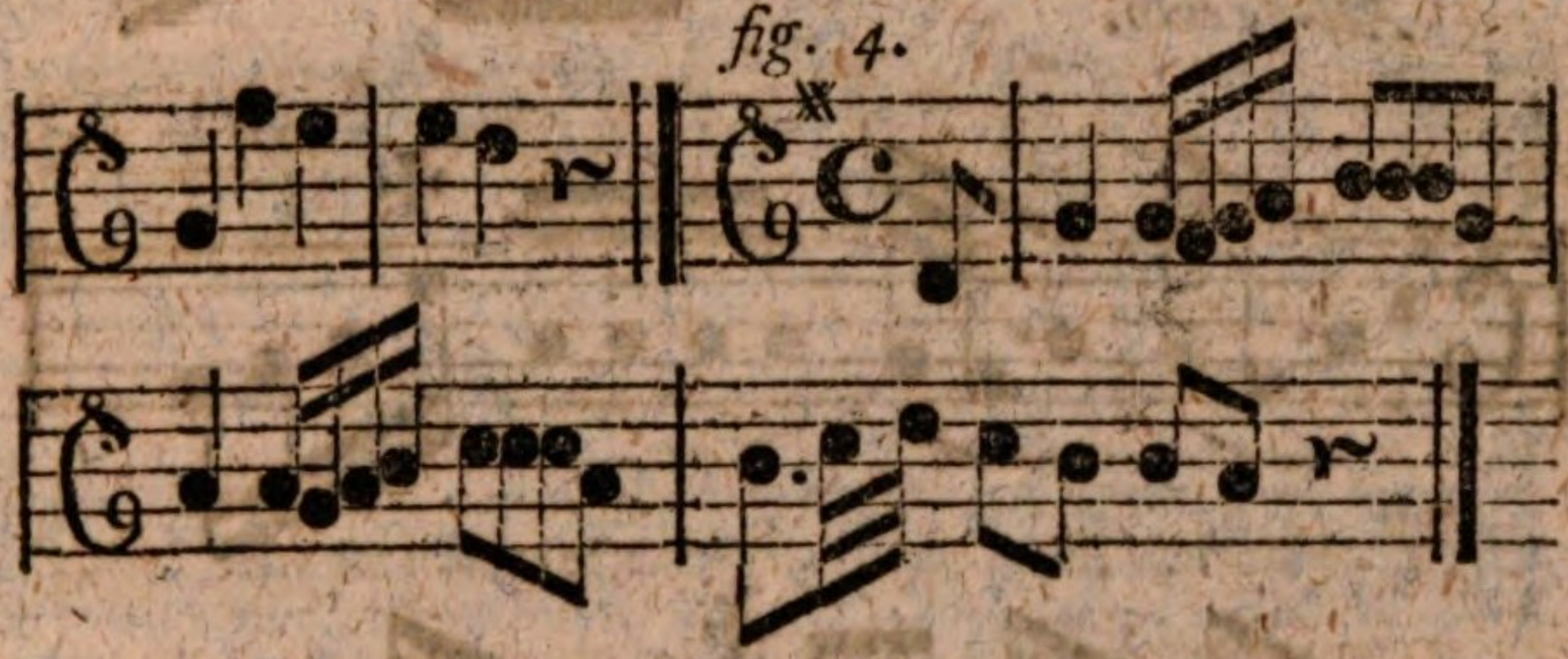


fig. 4.



Im zweyten Falle, wenn diese Wiederholung noch auf mehrern Stufen der Tonleiter fortgesezt wird, wie z. B. bey fig. 5, so pflegt man sie eine Progreßion zu nennen, und alsdenn muß zuweilen, wegen der dabey zum Grunde liegenden Harmonie, ein Intervall des wiederholten Satzes abgeändert werden, wie z. B. die mit ✝ bezeichneten Noten bey fig. 6.

fig. 5.

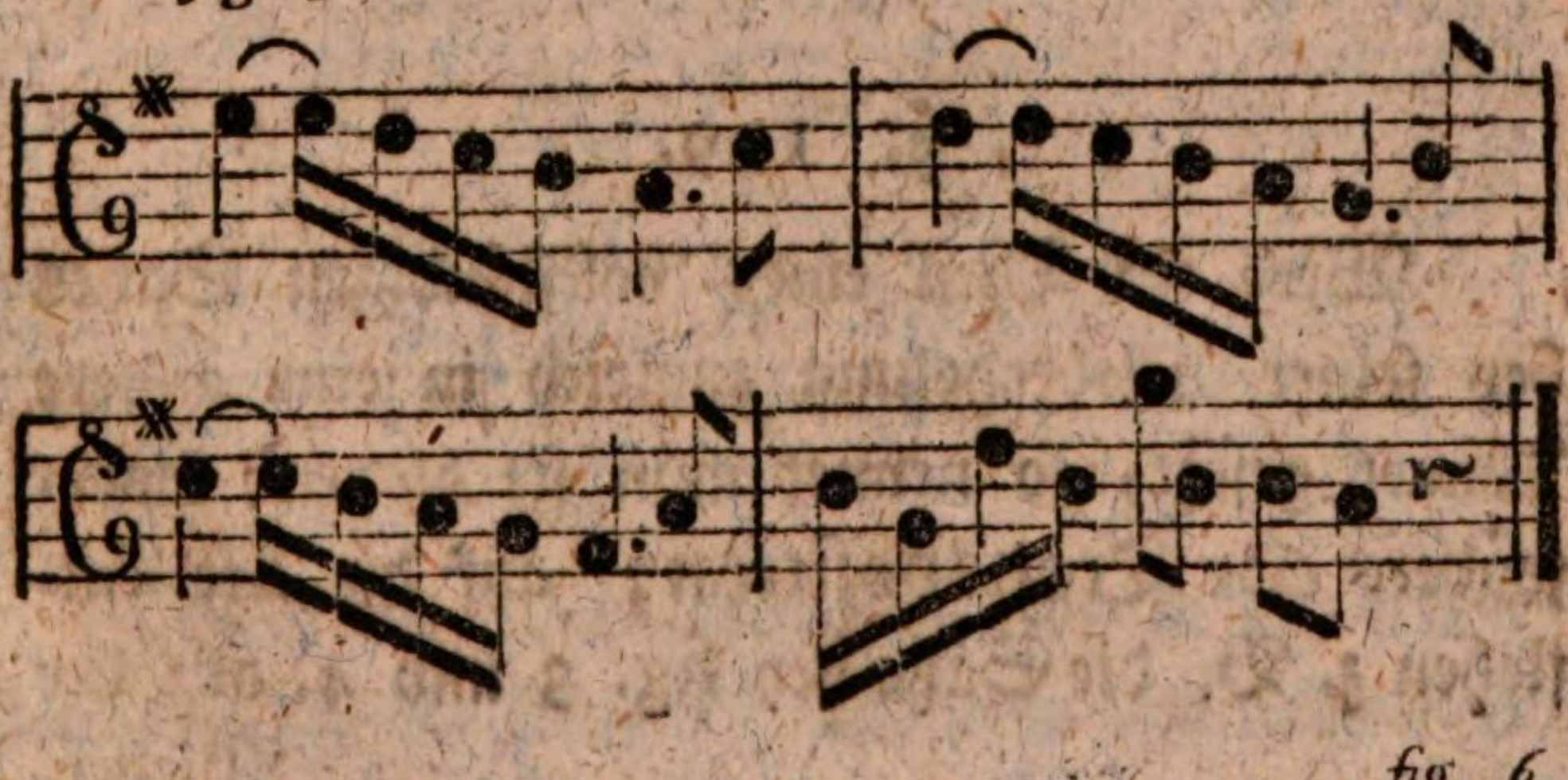
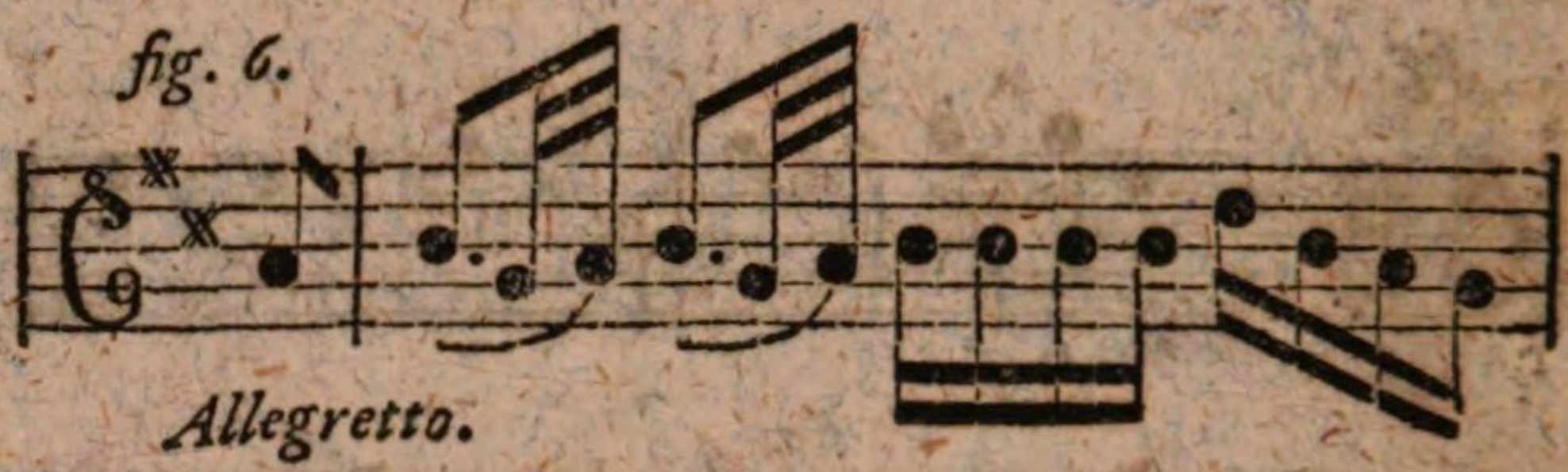
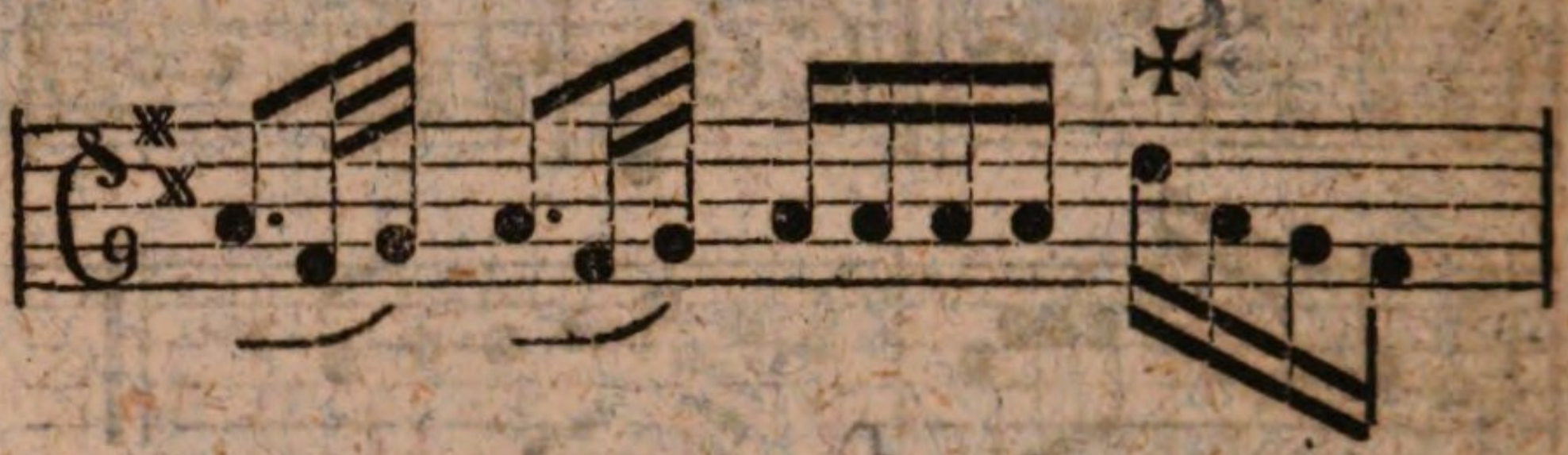


fig. 6.

fig. 6.



Allegretto.



Anmerkung.

Daß sich bey der Progreßion die Modulation auch zugleich in eine andere Tonart hinwenden kann, versteht sich von selbsten, und gehört eigentlich nicht hieher.

§. 109.

Wird ein Theil eines vollständigen Satzes bey seiner Wiederholung zugleich in eine andere Tonart gesezt, so nennet man sie alsdenn insbesondere eine Transposition; auf die Art entstehen z. B. die Sätze bey fig. 3 und 4. aus der

Wieder-

Wiederholung eines Theils der bey fig. 1 und 2. befindlichen Sätze.

fig. 1.

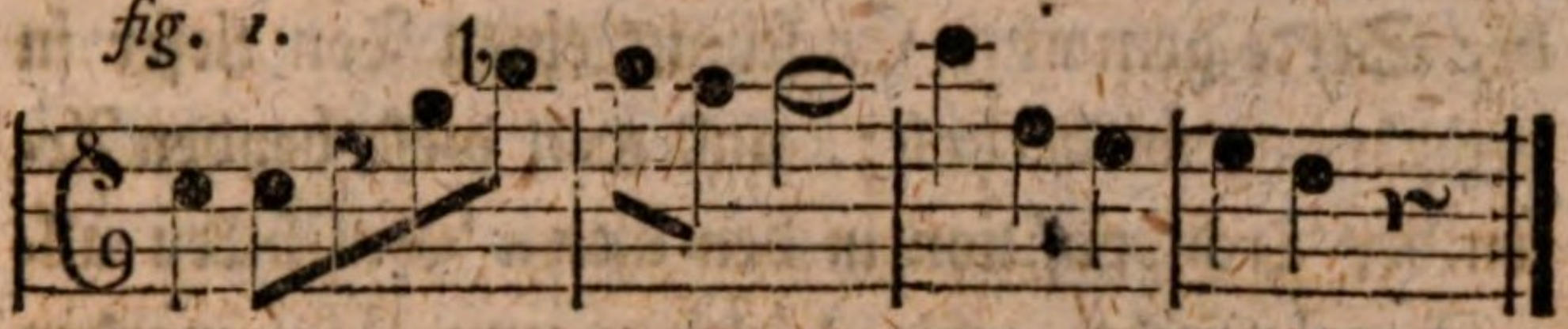


fig. 2.

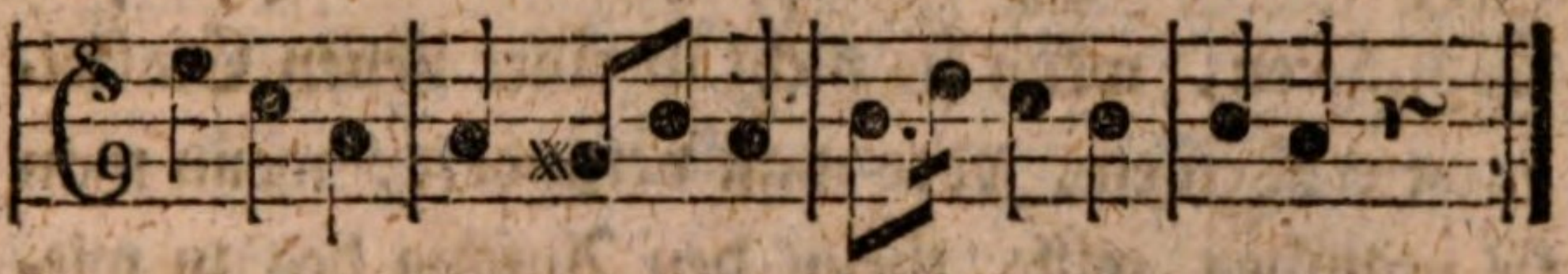


fig. 3.

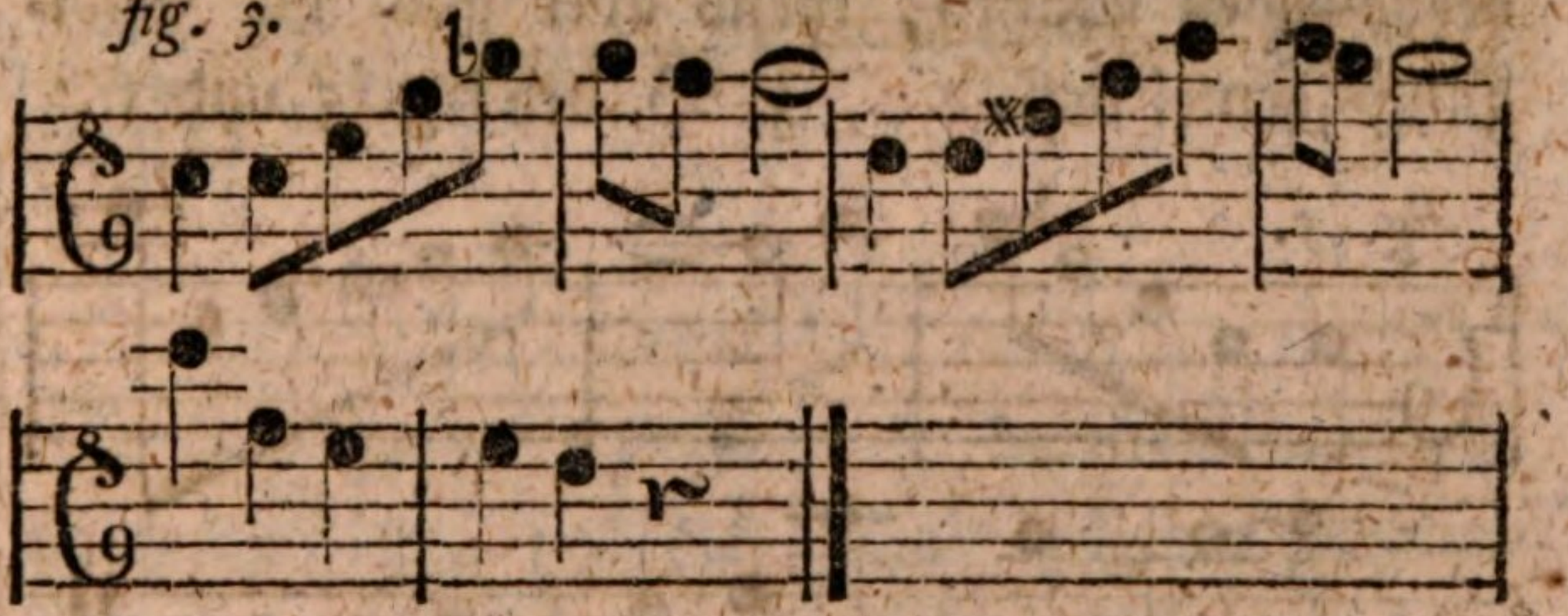
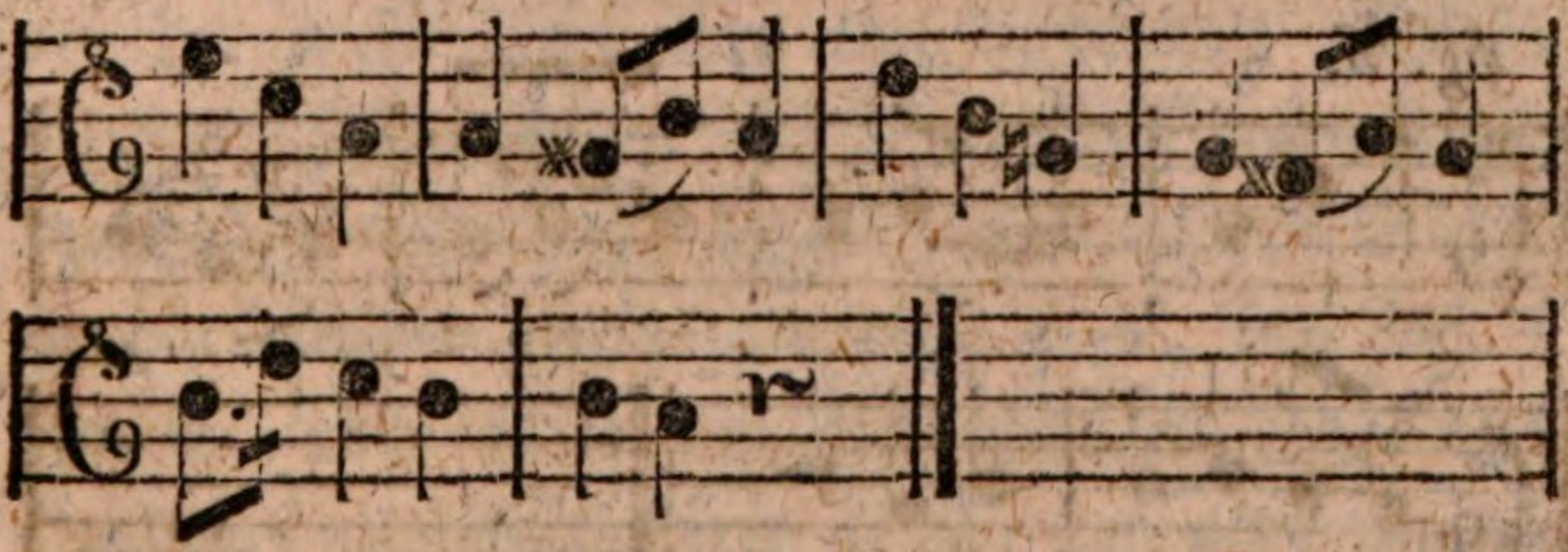


fig. 4.



In diesen Transpositionen wird in der ersten bey fig. 3. die Melodie aus dem Haupttone in

die Quarte geleitet, und der ganze Einschnitt einen Ton höher in der Quinte wiederholt, und in der zweyten bey fig. 4. wird der in der Tonart der Sexte gemachte Einschnitt einen Ton tiefer in der Quinte wiederholt; und weil diese beyden Arten der Transposition in den ältern Tonstücken allzuoft gebraucht, und gleichsam zum Ekel worden sind, so vermeidet man sie gerne in den modernen Tonstücken, wenn sie nicht in einer neuen Einkleidung erscheinen, oder man verändert, wenn man sie brauchen will, theils den Anfang des zu wiederholenden Satzes, theils aber auch die Endigungsformel desselben, z. B. bey fig. 5 und 6.

fig. 5.

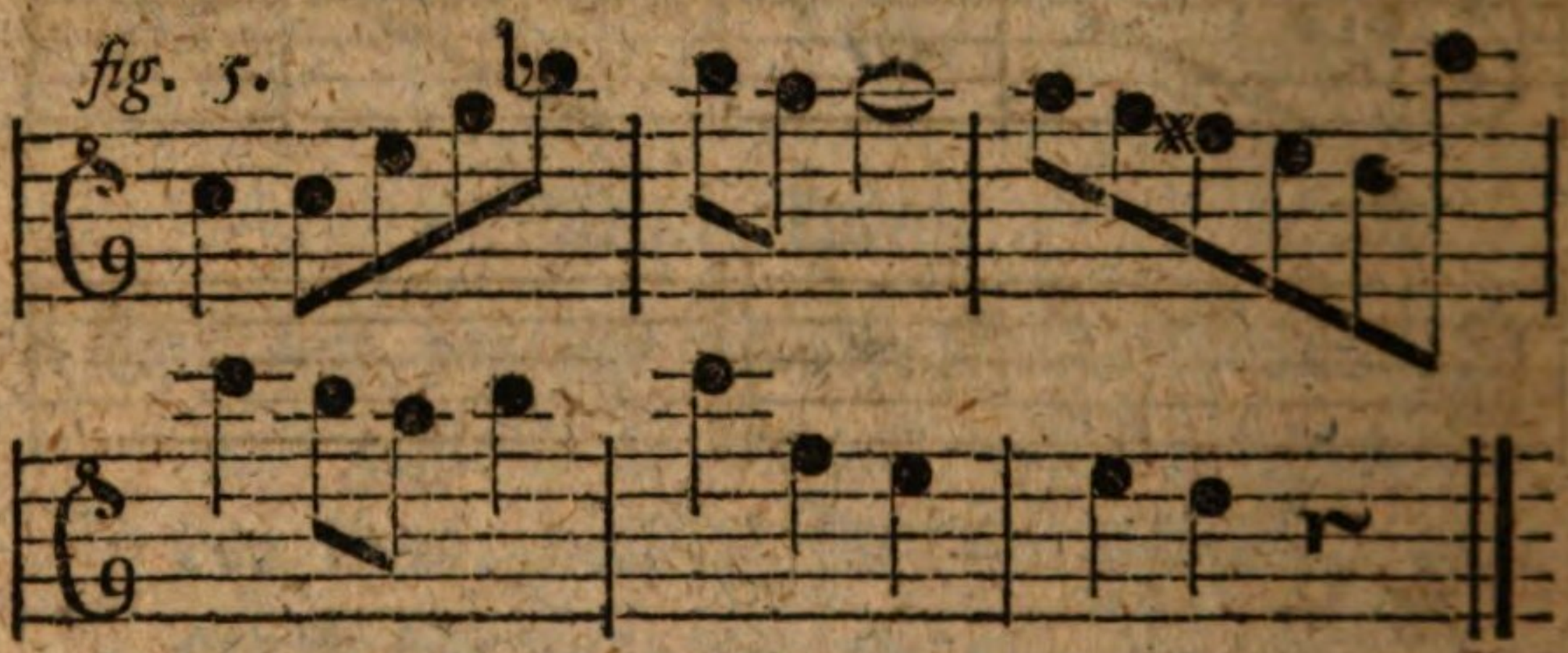
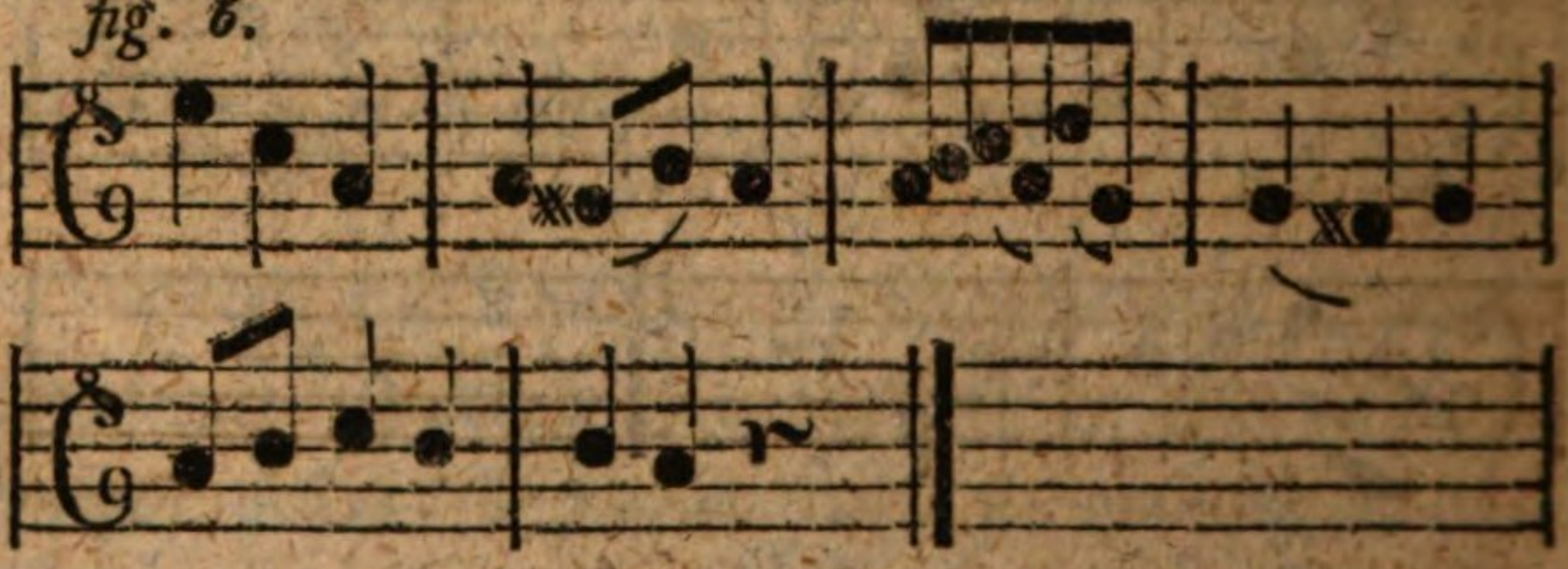


fig. 6.

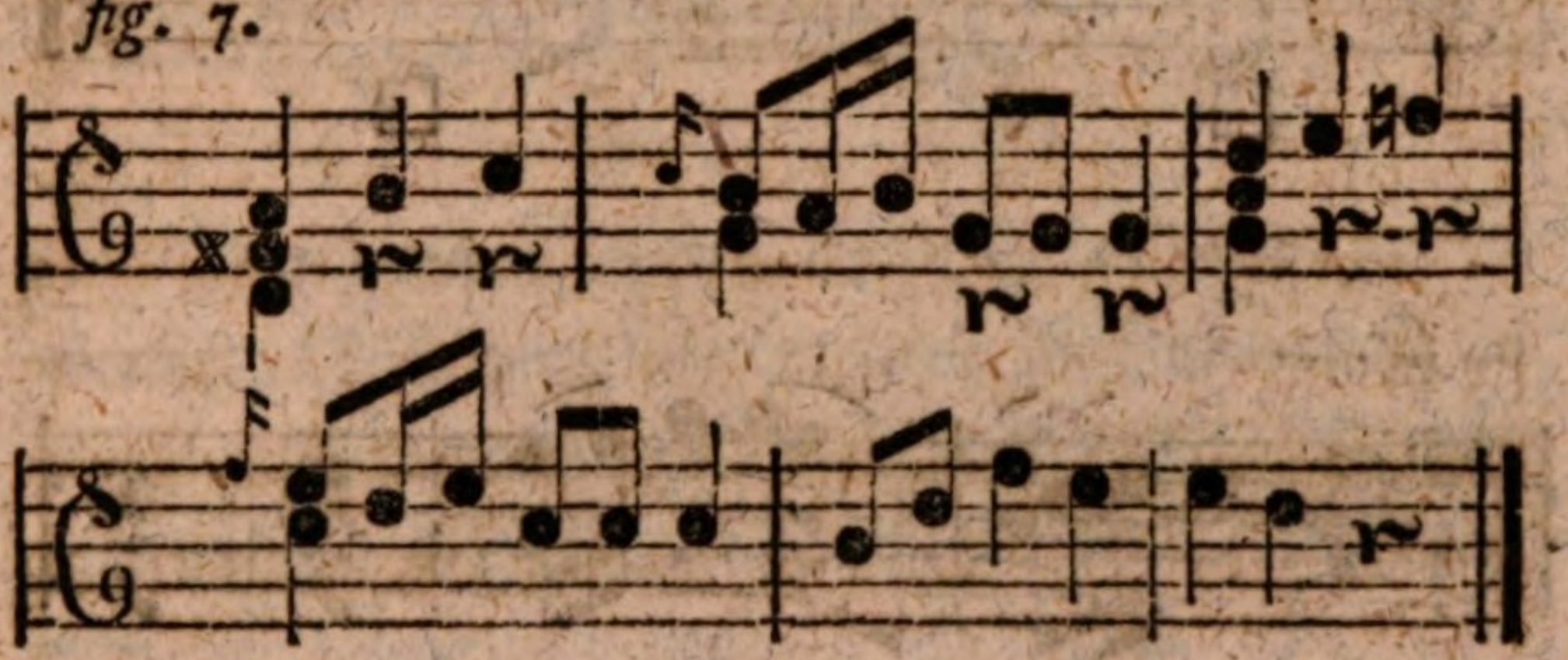


Bey allen übrigen Arten der Transpositionen, besonders bey denenjenigen, in welchen der

Satz

Satz nicht in der Tonart der nächsten Stufe wiederholt wird, wie z. B. bey fig. 7. hat man diese Abänderung nicht nöthig, weil sie der Geschmack der Zeit, welcher in diesem, und in jedem ihm ähnlichen Falle entscheiden muß, was gangbar oder nicht gangbar ist, billigt.

fig. 7.



§. 110.

Das zweyte Hülfsmittel, durch welches ein Satz erweitert, und der Inhalt desselben genauer bestimmt werden kann, ist dieses, daß man dem Satze eine Erklärung, einen Anhang beyfügt, welcher mehr Licht über ihn verbreitet. Dieser Anhang ist entweder ein Theil des Satzes selbst, durch dessen Wiederholung der Inhalt des Satzes nachdrücklicher gemacht wird, z. E. bey fig. 1 und 2, oder es ist ein noch nicht im Satze vorhandener unvollständiger Theil, der aber vermögend ist, den Inhalt des Satzes genauer zu bestimmen, z. B. bey fig. 3 und 4.

fig. 1.

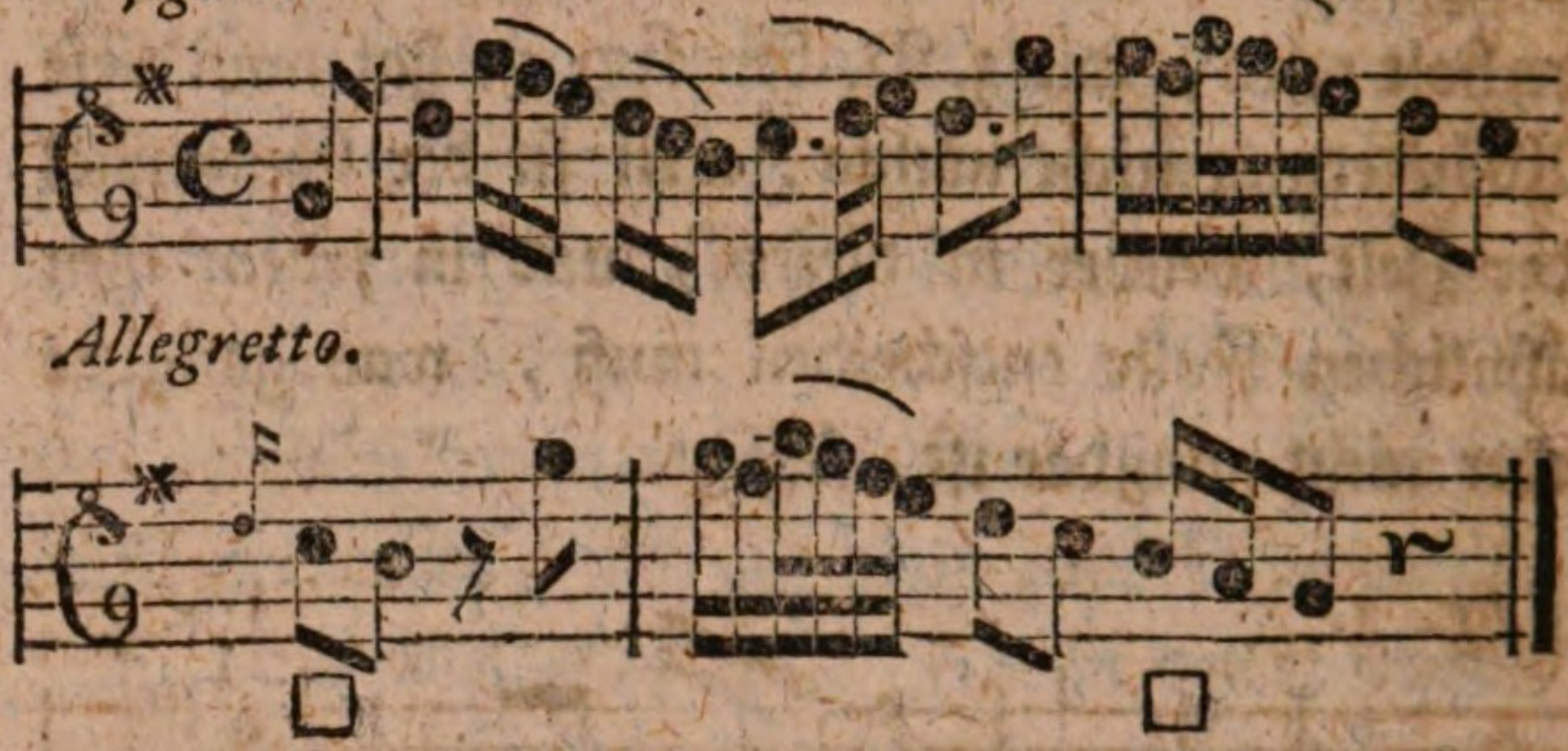


fig. 2.

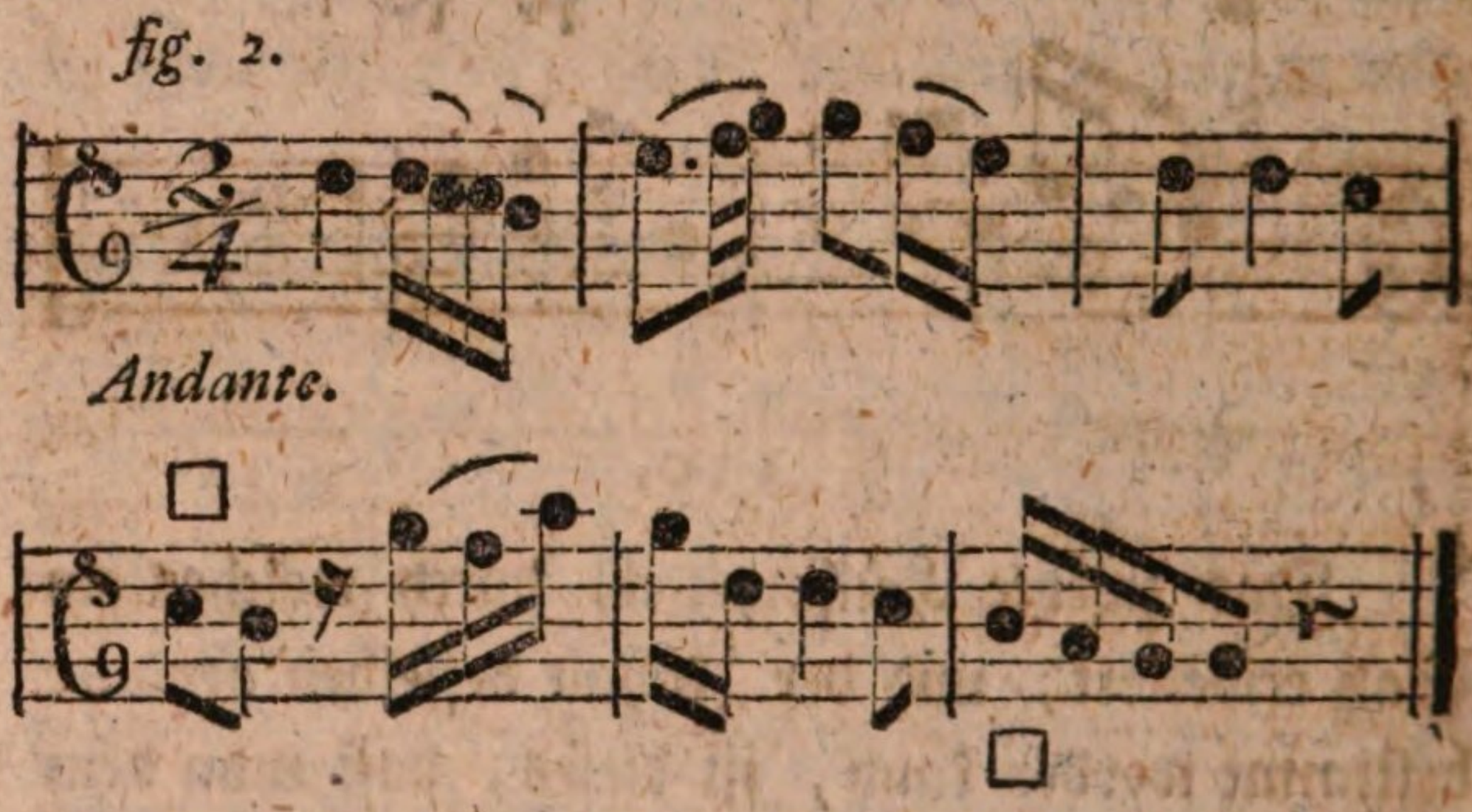


fig. 3. *Allegretto.*

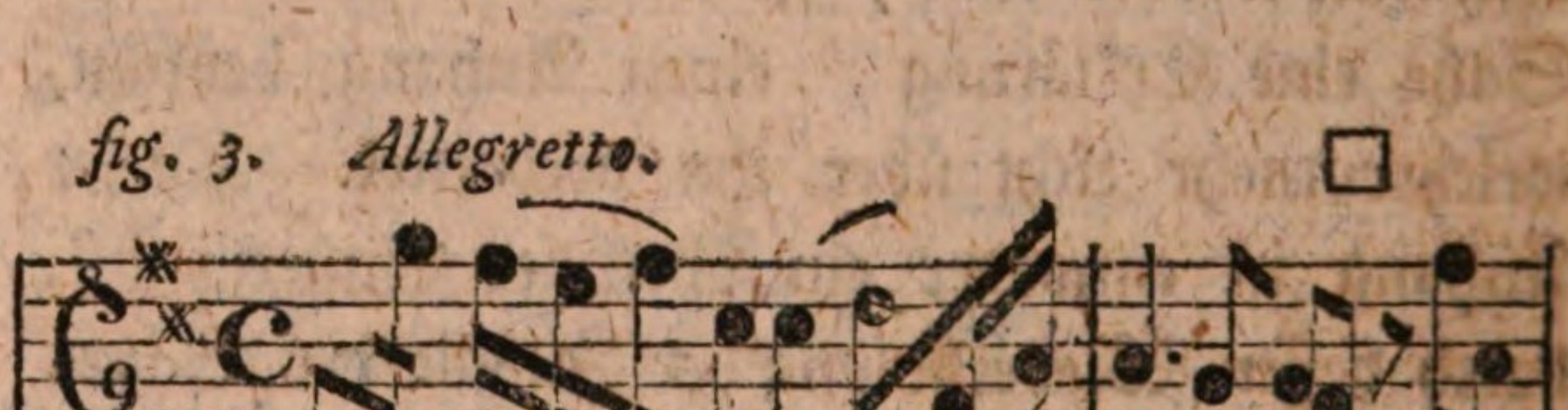
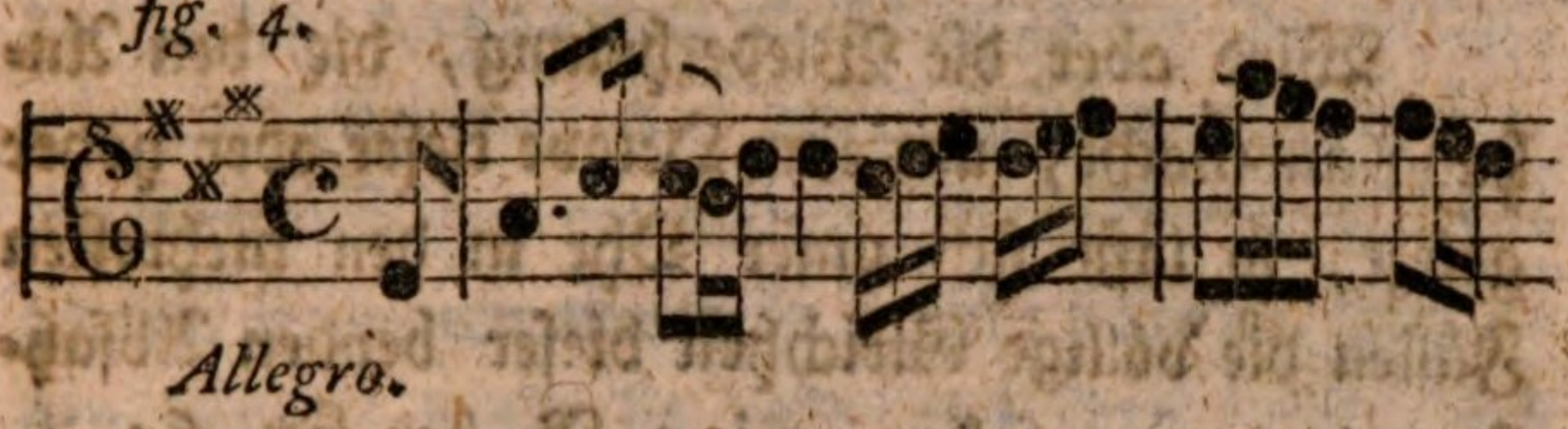


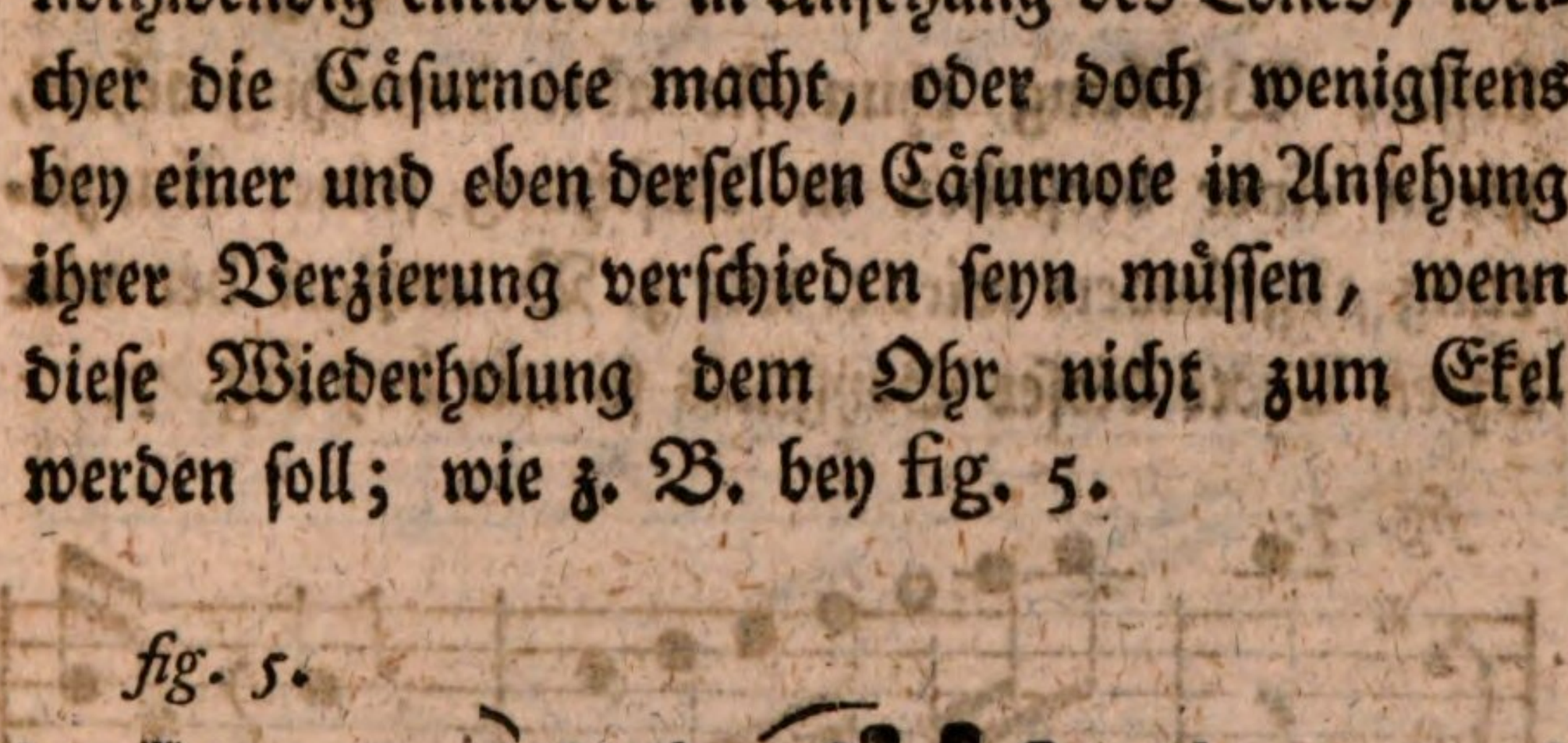
fig. 4.

fig. 4.



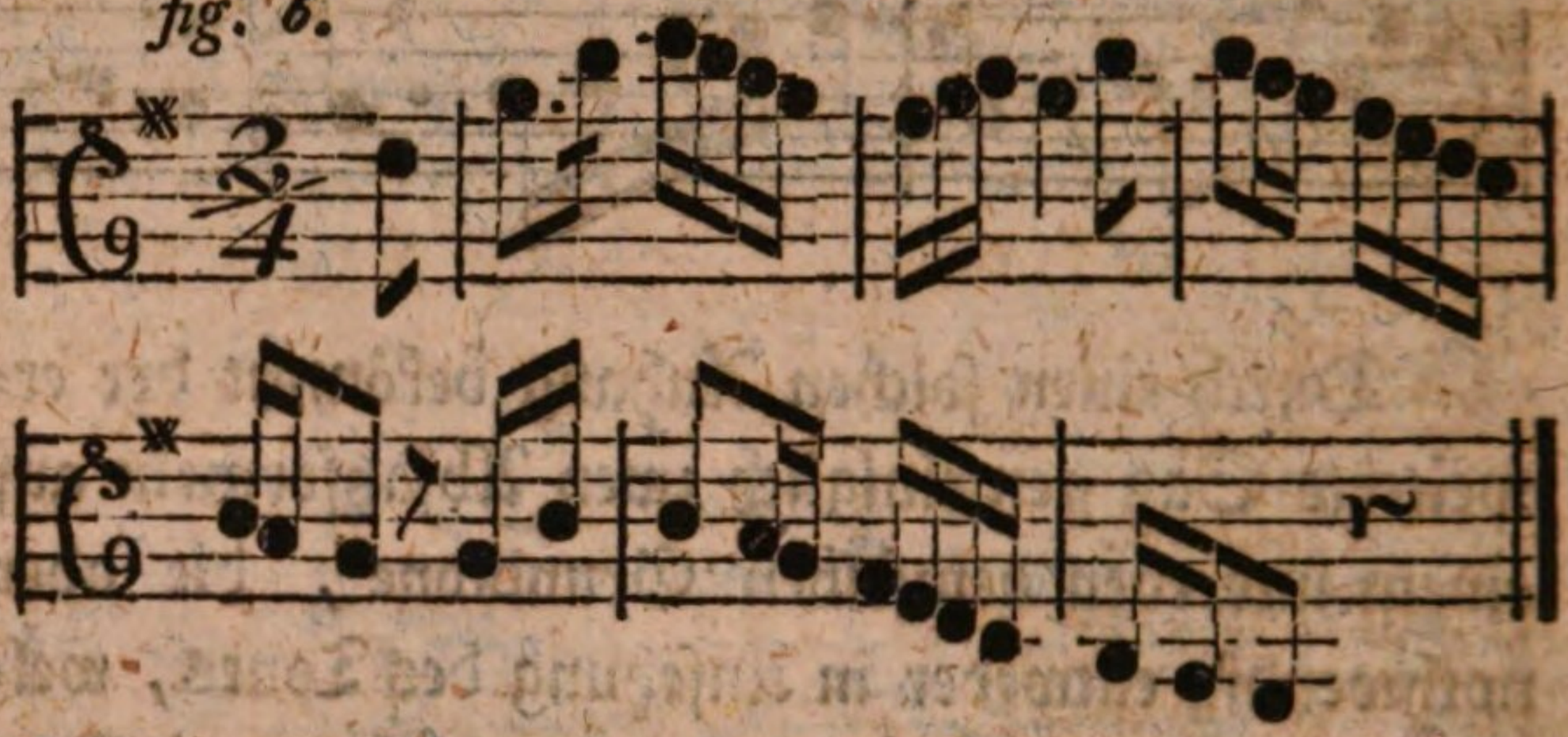
Durch einen solchen Anhang bekömmt der erweiterte Satz gemeiniglich zwey Absatzformeln auf einem und eben demselben Grundtone, die aber nothwendig entweder in Ansehung des Tones, welcher die Cäsurnote macht, oder doch wenigstens bey einer und eben derselben Cäsurnote in Ansehung ihrer Verzierung verschieden seyn müssen, wenn diese Wiederholung dem Ohr nicht zum Ekel werden soll; wie z. B. bey fig. 5.

fig. 5.



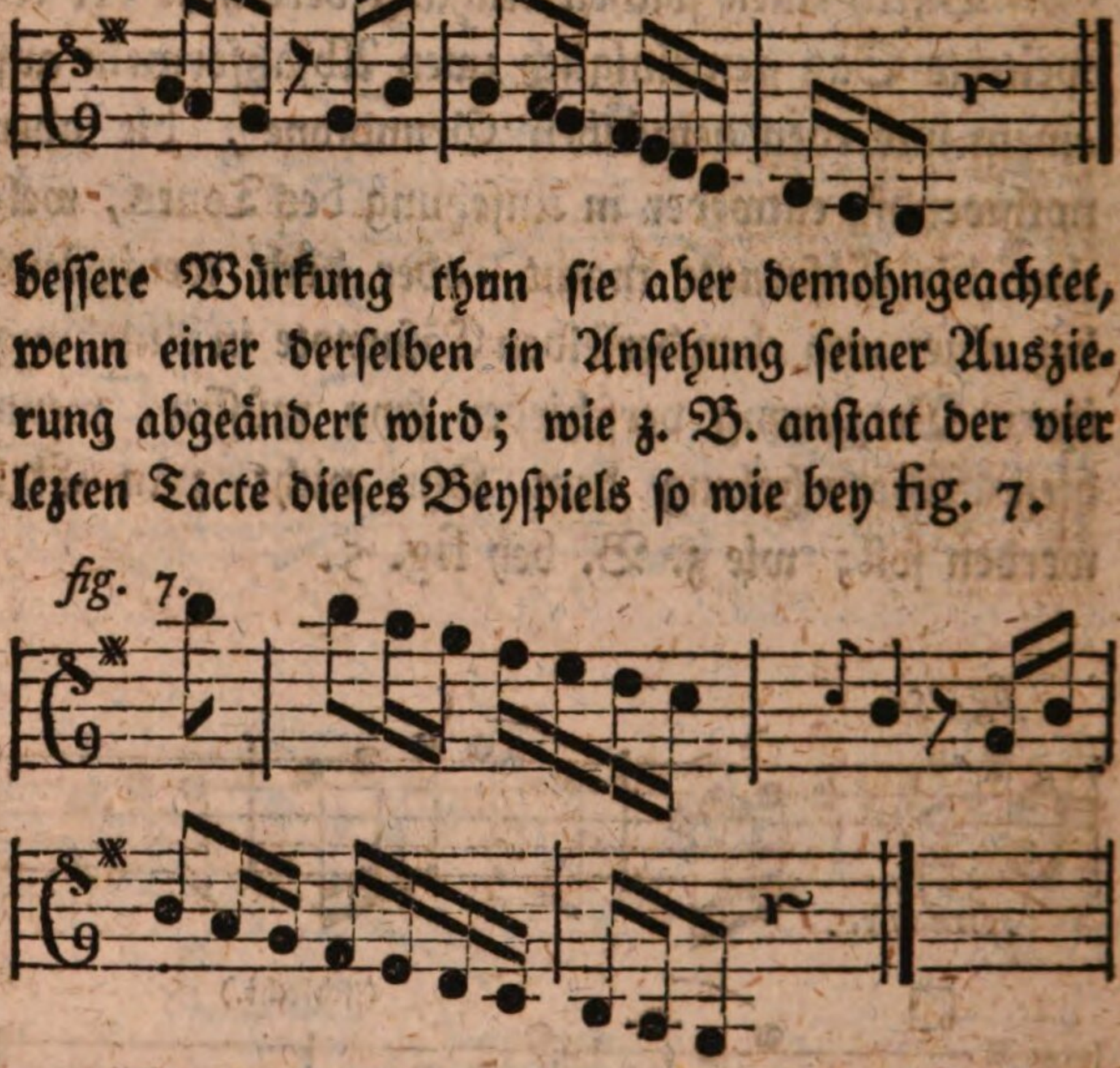
Wird aber die Wiederholung, die den Anhang ausmacht, um eine Octave tiefer oder höher gesezt, so läßt sich unser Ohr in den mehresten Fällen die völlige Gleichheit dieser beyden Absatzformeln zwar gefallen, wie z. B. bey fig. 6;

fig. 6.



bessere Würkung thun sie aber demohngeachtet, wenn einer derselben in Ansehung seiner Auszierung abgeändert wird; wie z. B. anstatt der vier lezten Tacte dieses Beyspiels so wie bey fig. 7.

fig. 7.



Ein solcher Anhang eines Satzes wird zuweilen selbst nochmals wiederholt, wie z. B. bey fig. 8; oder es werden wohl gar dem Satze zwey der-

dergleichen verschiedene Erklärungssätze beygefügt, wie z. B. bey fig. 9; jedoch müssen auch in diesen beyden Fällen die unmittelbar nacheinander folgenden Endigungsformeln verschiedene Verzierungen haben, wenn sie nicht noch weit mehr, als in dem vorher gehenden Falle zum Ekel werden sollen.

fig. 8.

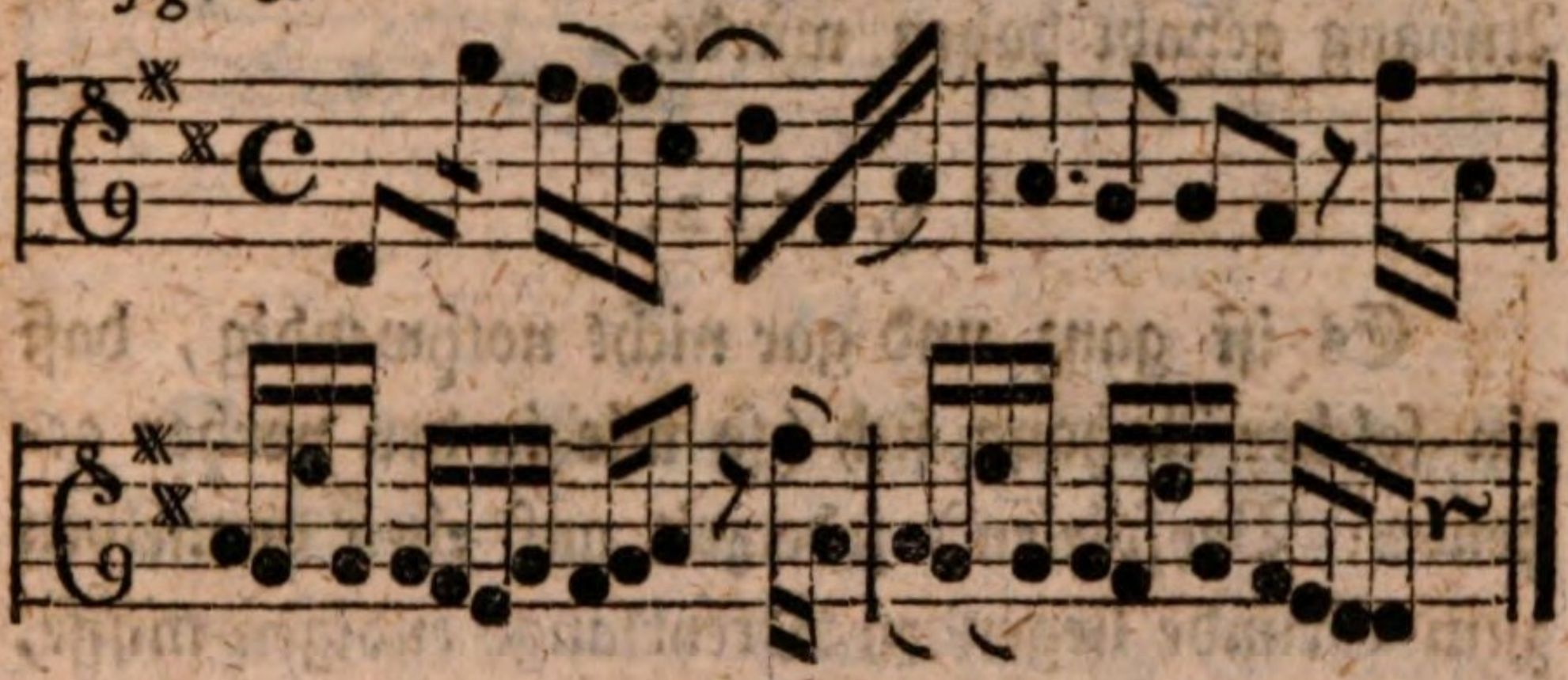
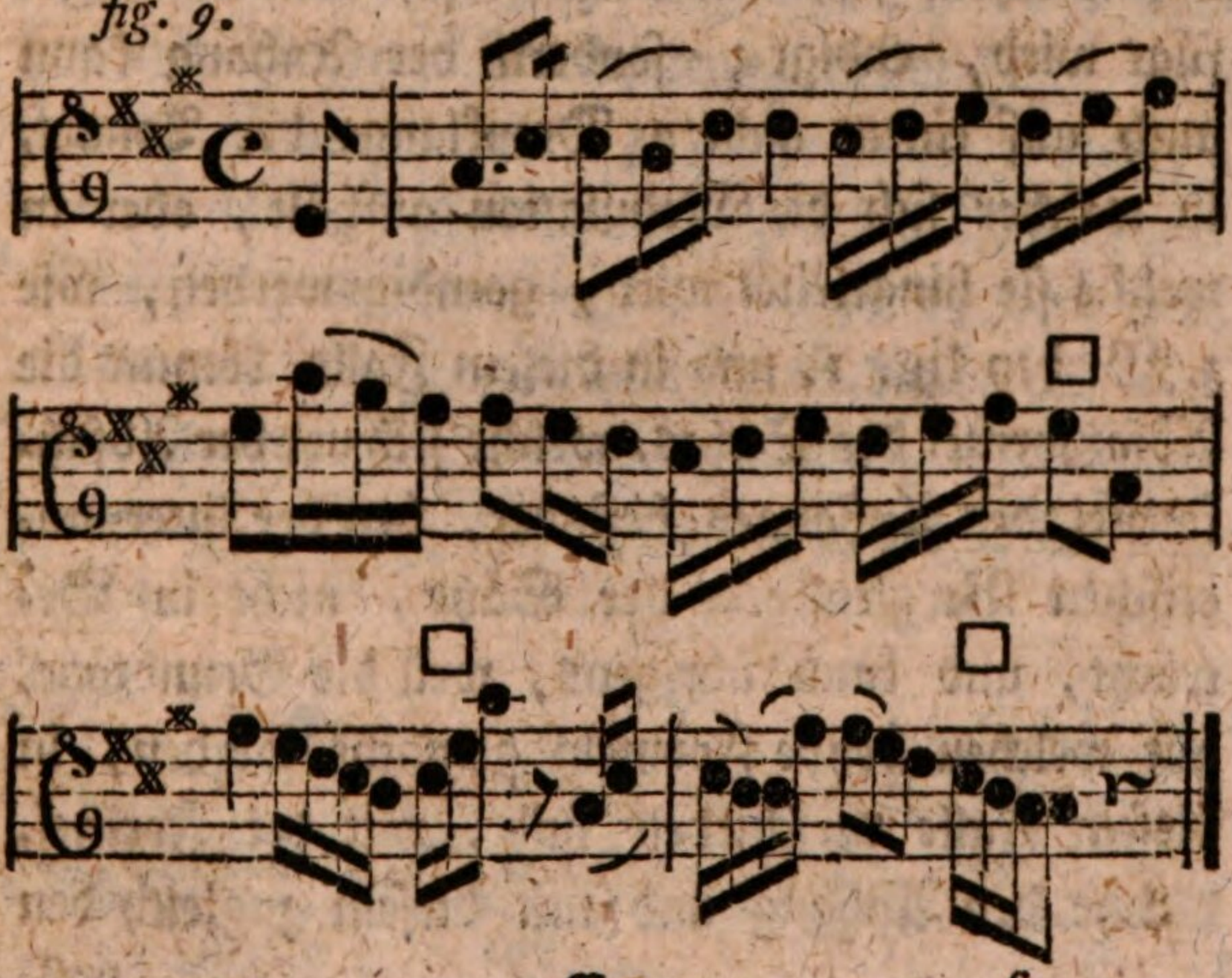


fig. 9.



§. 111.

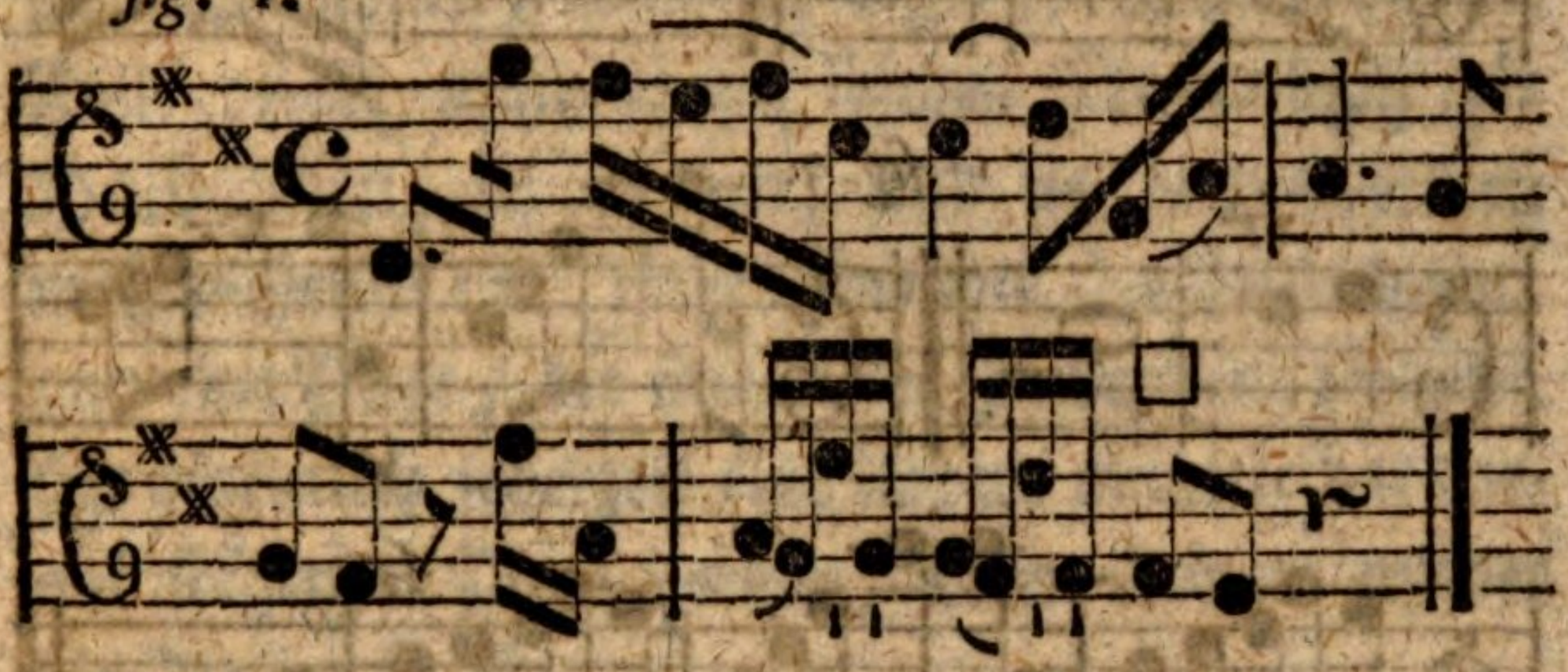
Diese durch einen Anhang des Satzes zum Vorschein kommende Vervielfältigung der Absatzformeln kömmt bey der Verbindung mehrerer vollständigen Gedanken zu einem Perioden nicht in Betracht, und der dadurch erweiterte Satz behält bey der rythmischen Vergleichung der Sätze eben die Beschaffenheit, die er ohne einen solchen Anhang gehabt haben würde.

§. 112.

Es ist ganz und gar nicht nothwendig, daß ein solcher Anhang sich (so wie in den vorher gehenden Beyspielen) jederzeit auf eben demselben zum Grunde liegenden Dreyklange endigen müsse, auf welchem sich der Satz selbst, dem er beygefügt wird, endigt; sondern der Anhang kann auch auf einem andern Dreyklange der Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält, oder in welche sie hingeleitet wird, geendigt werden, wie z. B. bey fig. 1. und in diesem Falle kömmt die Absatzformel des Satzes, welche sich vor der Absatzformel des Anhanges befindet, bey der interpunctischen Vergleichung der Sätze, nicht in Betracht, und kann übrigens, weil die Grundtöne, auf welchen beyde Formeln gemacht werden, in diesem Falle verschieden sind, mit der Formel, welche den Anhang und mit diesem zugleich den voll-

vollständigen Satz endigt, von einerley Art und Gattung der Auszierung seyn.

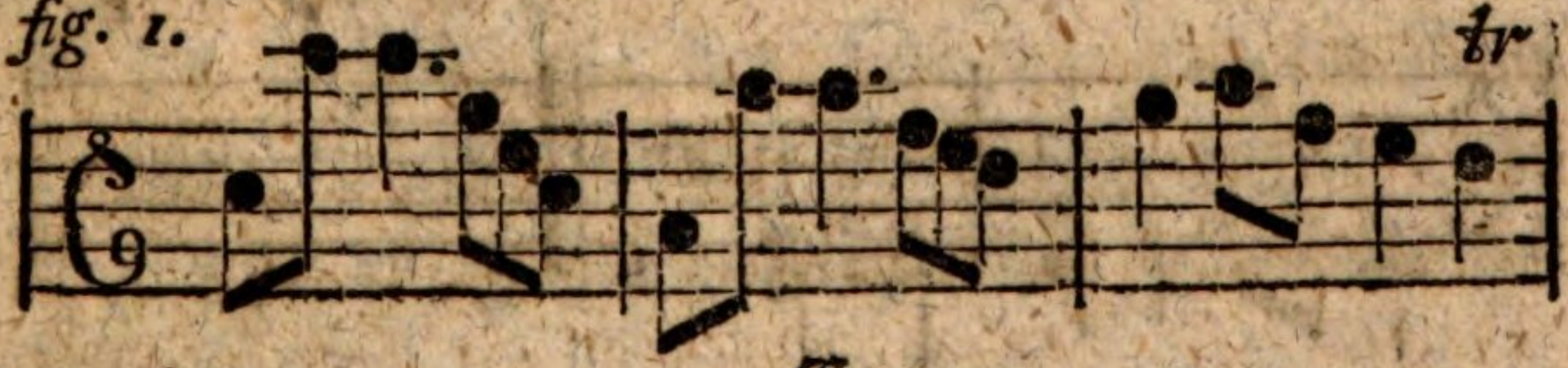
fig. 1.

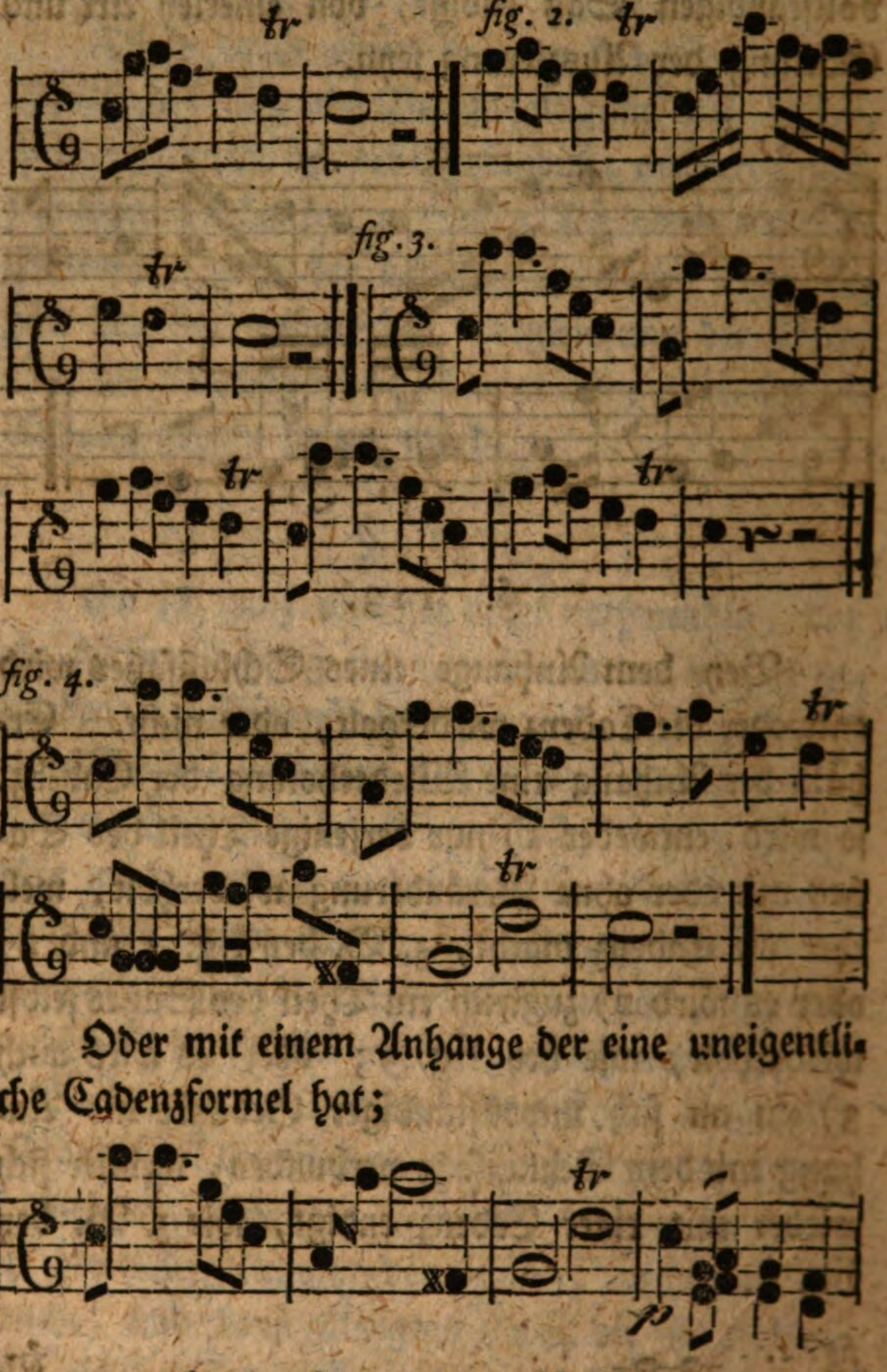


§. 113.

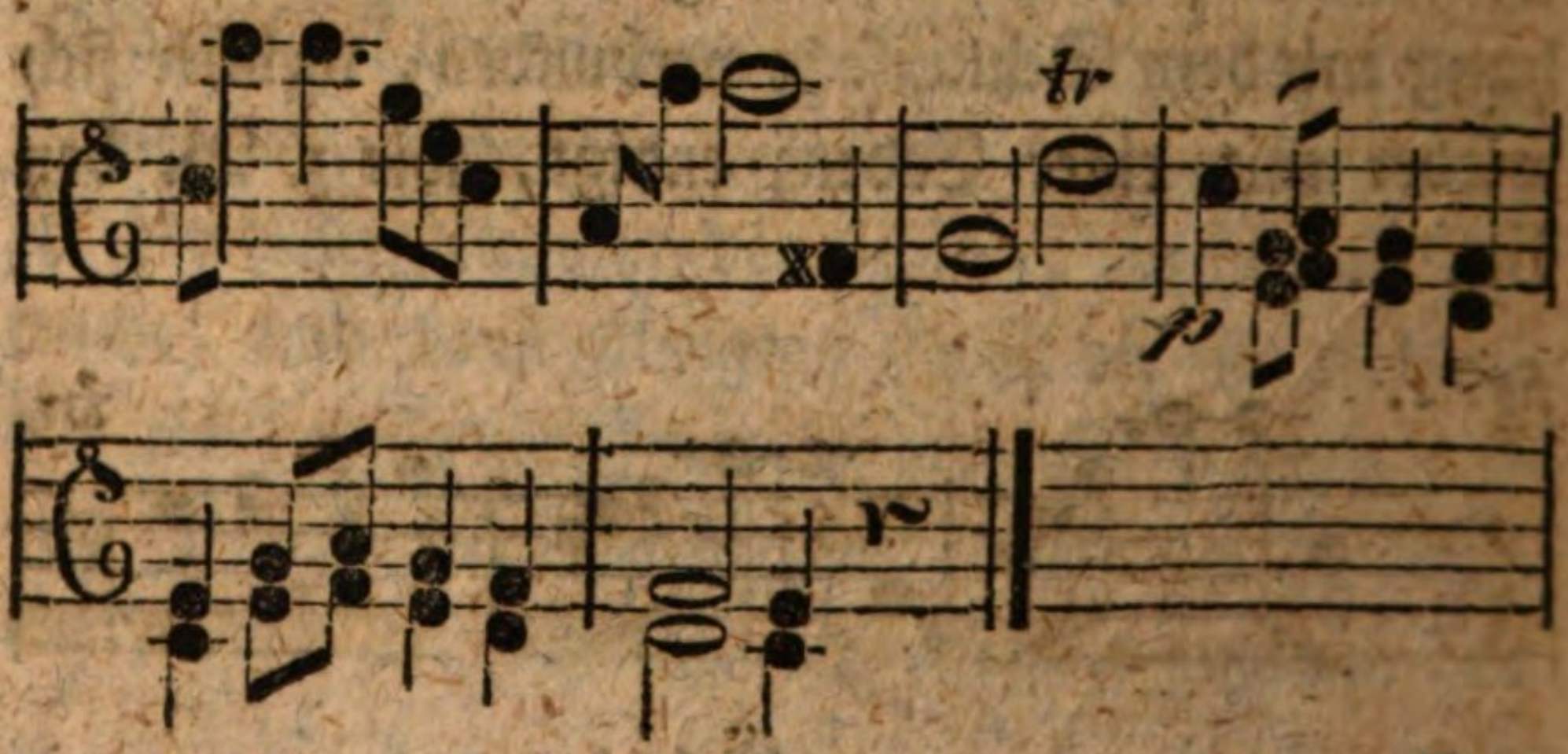
Bey dem Anhange eines Schlußsatzes wird entweder die Cadenz wiederholt, oder nicht. Erhält der Anhang eine Wiederholung der Cadenz, so wird entweder 1) nur derjenige Theil des Satzes mit oder ohne Veränderung wiederholt, welcher die Cadenz macht, z. B. bey fig. 1 und 2; oder es wird 2) zugleich ein Theil des Satzes selbst wiederholt, wie bey fig. 3; oder es wird auch 3) ein an sich unvollständiger Gedanke als Anhang mit dem Schlußsatze verbunden, welcher sich wieder mit einer Cadenz endigt, wie z. B. bey fig. 4.

fig. 1.





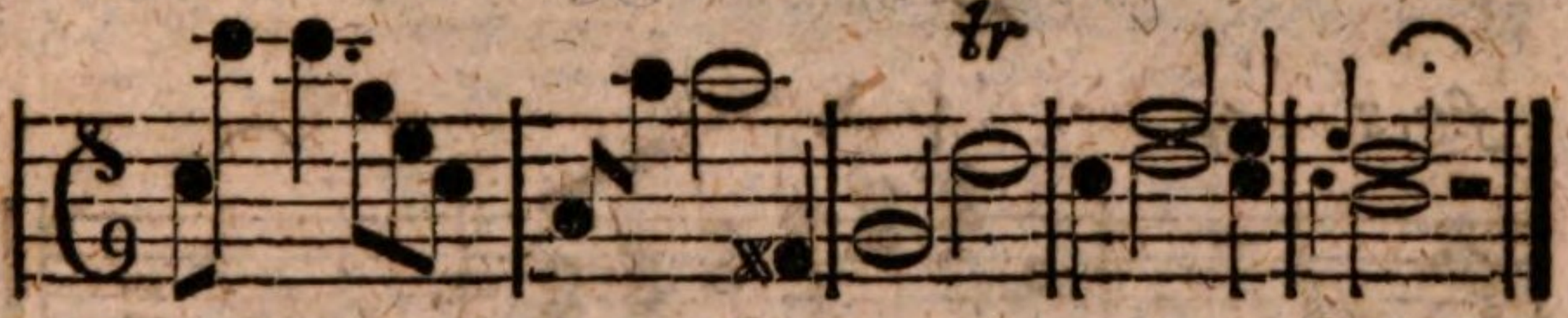
Oder mit einem Anhange der eine uneigentliche Cadenzformel hat;



Ent-

Enthält der Anhang eines Schlußsatzes keine Cadenz, so wird er jederzeit mit dem Quintabsatze geschlossen, wie bey fig. 5, und in diesem Falle pflegt man einen solchen Quintabsatz die Halbcadenz zu nennen, und sie noch überdieß mehrentheils mit einer Fermate zu bezeichnen; und eine Piece, die mit dieser Halbcadenz schließt, sezt eigentlich jederzeit eine andere unmittelbar darauf folgende Piece voraus, deren Tonart wieder die Tonart C ist.

fig. 5.



Folgt hingegen auf eine Piece die mit einer Halbcadenz schließt, eine andere, die in einer verwandten Tonart steht, so pflegt man diesen Anhang mit der Halbcadenz nach derjenigen Tonart hinzuleiten, in welche die folgende Piece gesezt ist. Wenn z. B. die Tonart F dur folgt, so kann der Anhang so gebildet werden, wie z. E. bey fig. 6; folgt die Tonart G dur, so bekömmt er die Gestalt wie bey fig. 7; und im Falle A moll die Haupttonart der nachfolgenden Piece ist, wird er ohngefähr die Gestalt haben wie bey fig. 8.

fig. 6.

fig. 6.

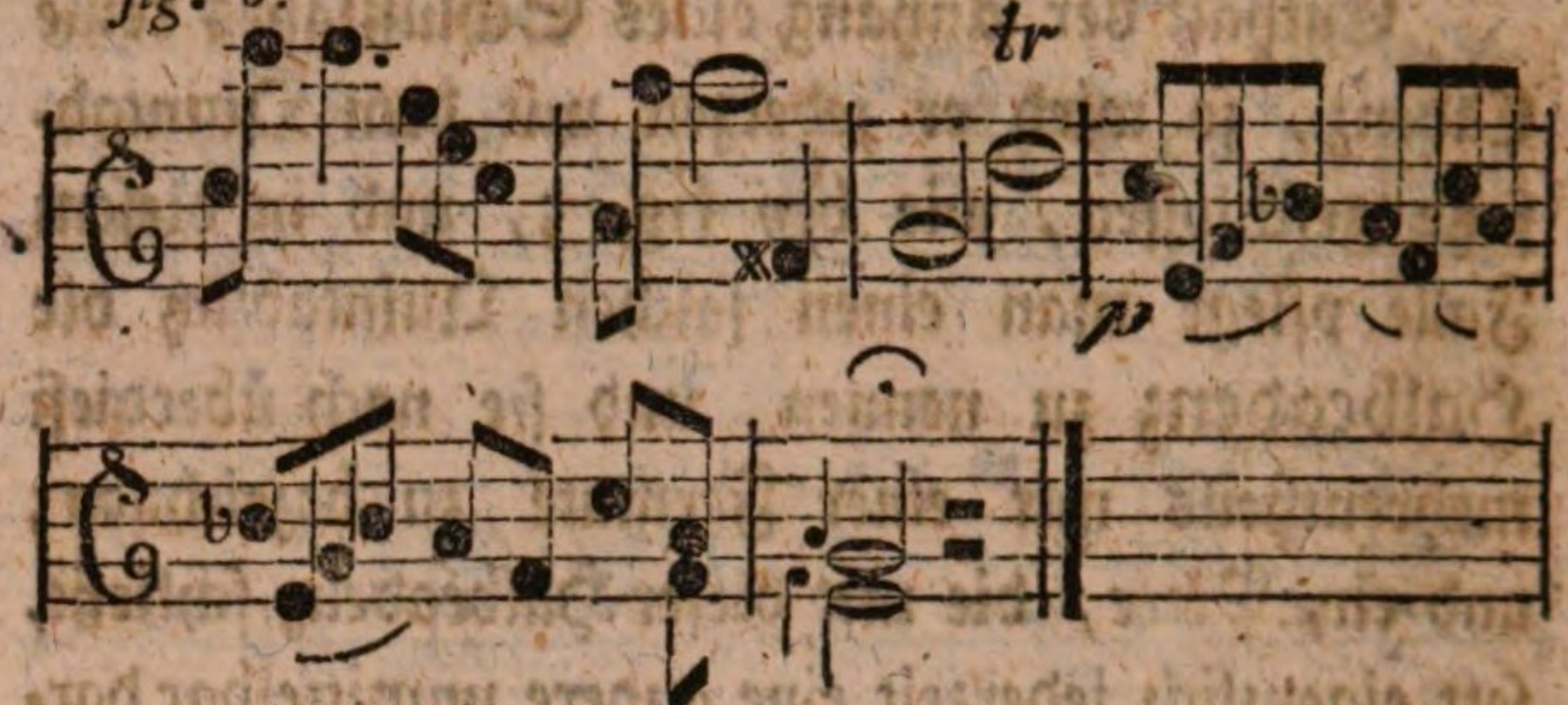


fig. 7. *tr*

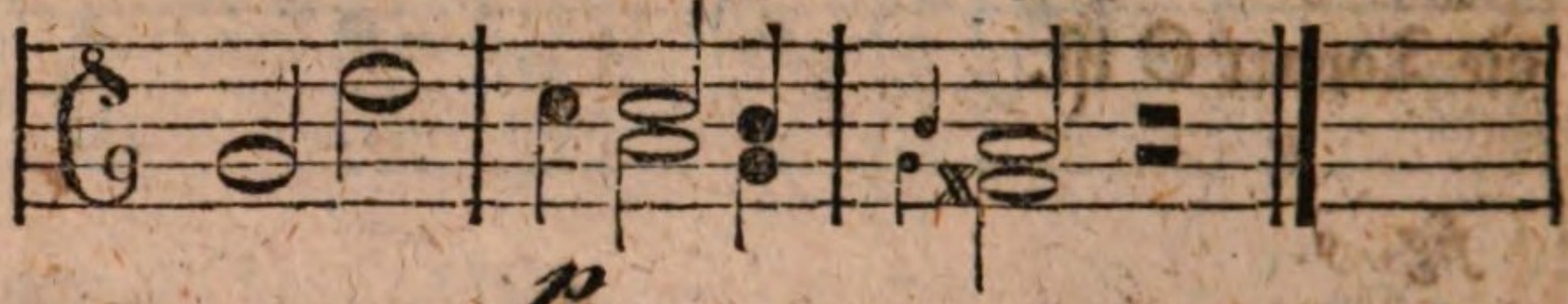
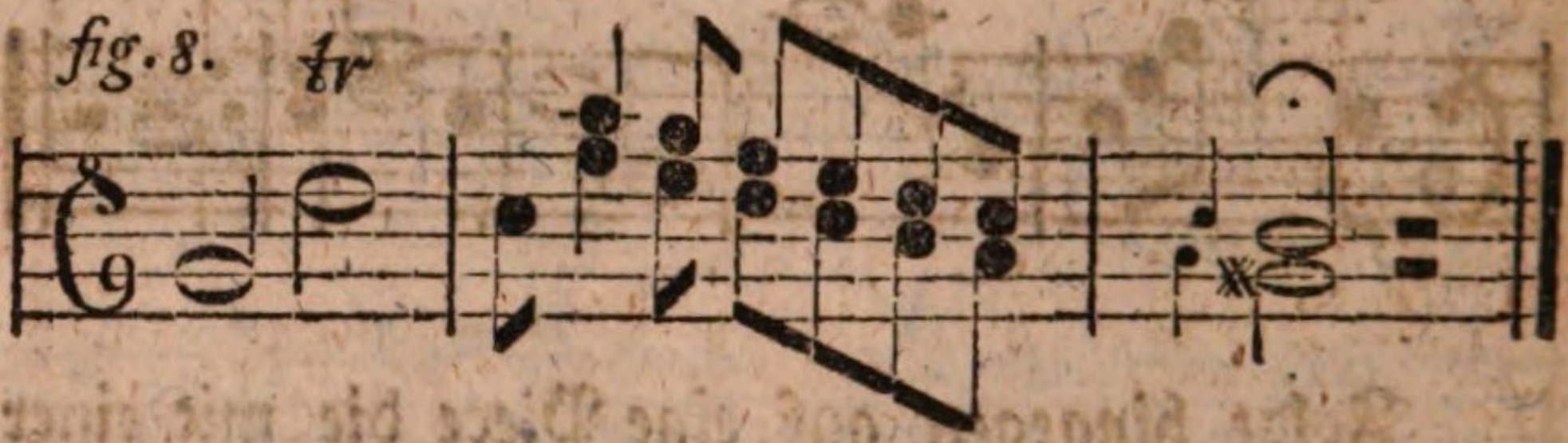


fig. 8. *tr*



§. 114.

Wenn bey einem Schlußsatze vermittelst eines Anhanges, oder auch vermittelst der Wiederholung der Cadenz, mehrere Tonschlüsse auf einander folgen, so pflegt man oft bey einer der vorlezten Cadenzen statt des Schlußtones einen andern Ton zu setzen, und also das Ohr in Erwartung des Schlußtones zu hintergehen; der Fall, wo dieses geschieht, wird ein Trugschluß genennet, und kann sowohl durch die Oberstim-

me,

me, als auch durch den Baß hervorgebracht werden. In der Oberstimme entsteht der Trugschluß, wenn statt des Schlußtones der Cadenz ein ander Intervall ergriffen wird, wie bey fig. 1. 2. und 3; oder auch, wenn der Schlußton selbst eine Octave höher oder tiefer gesezt, und damit ein Anhang zum Schlußsatze angefangen wird, wie z. B. bey fig. 4.

fig. 1.

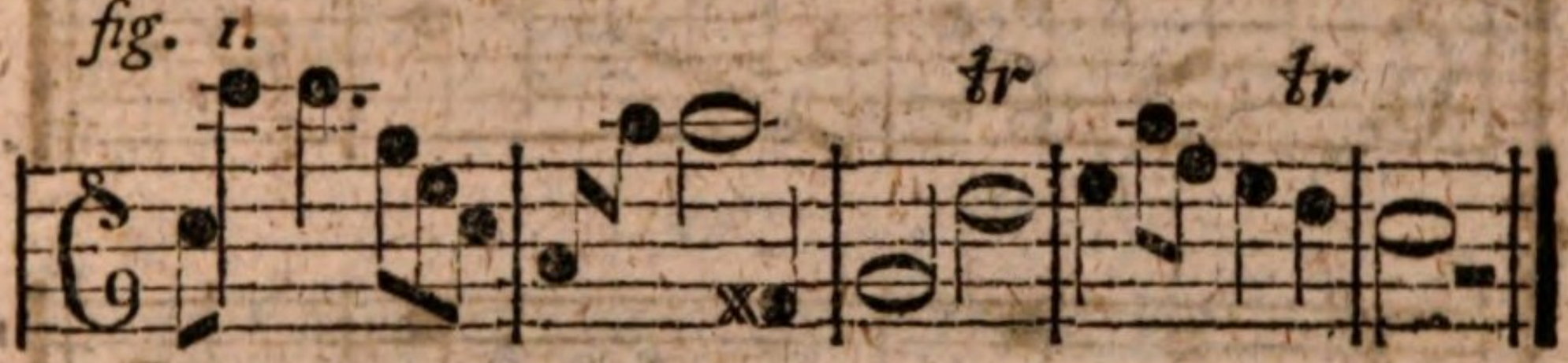


fig. 2.

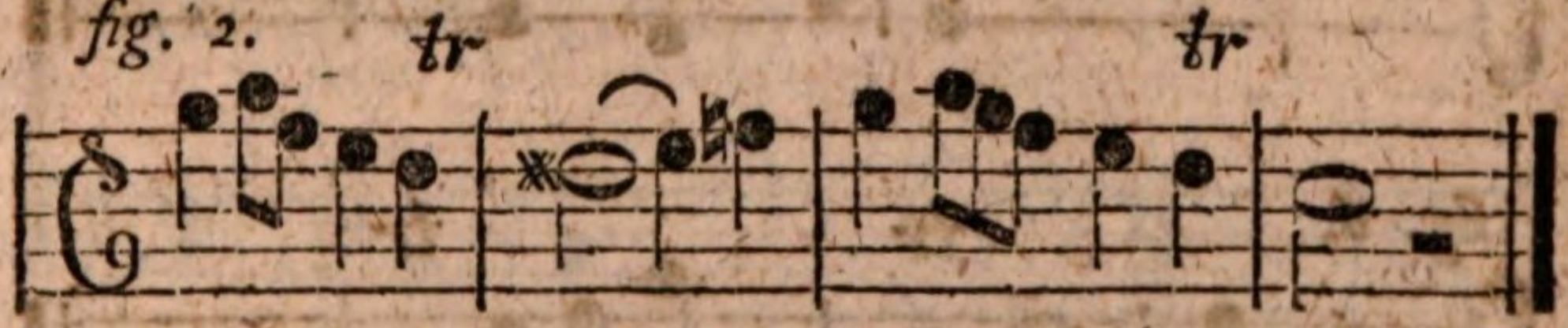


fig. 3.

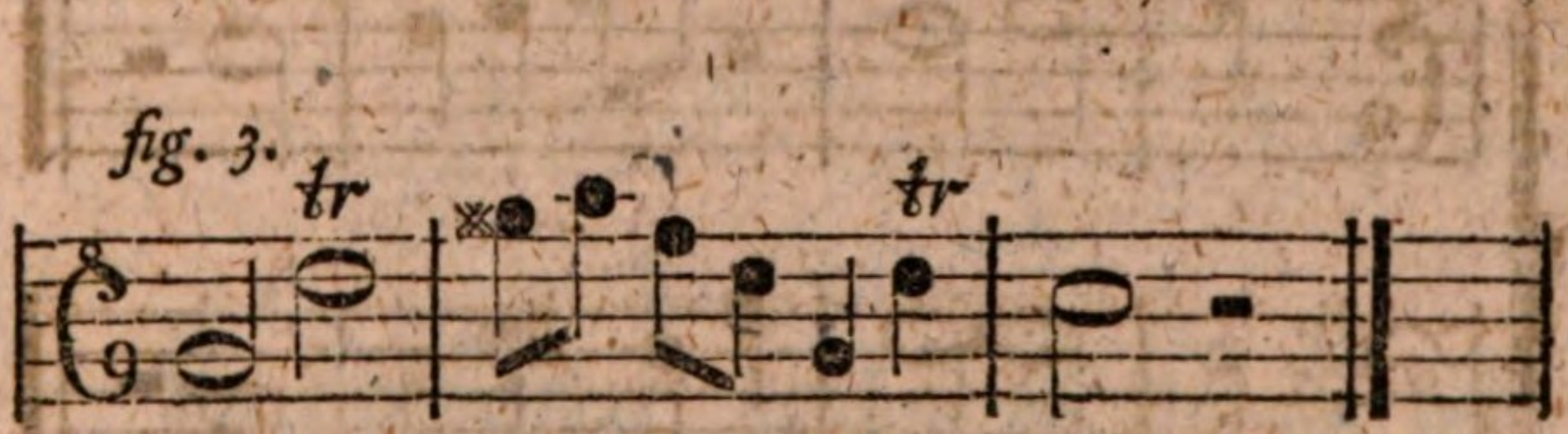
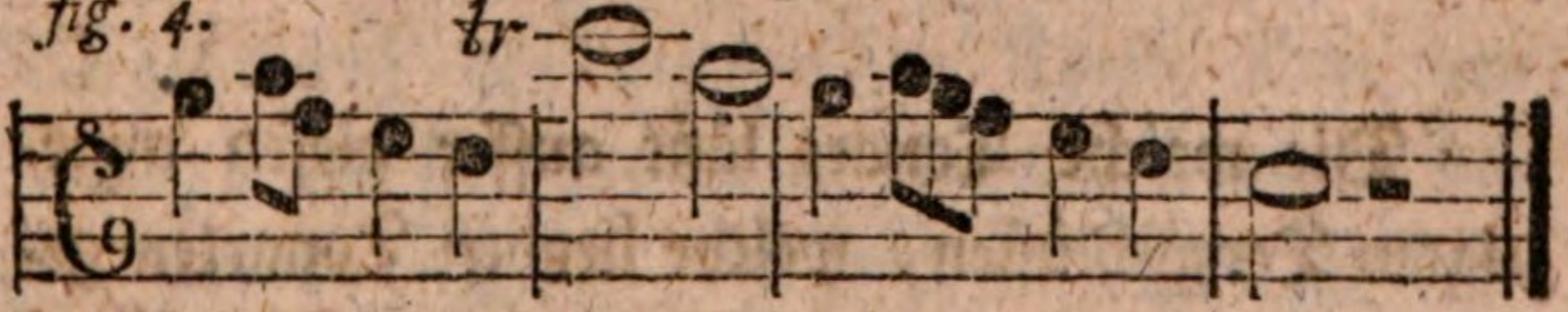


fig. 4.



Durch die Grundstimme hingegen wird der Trugschluß hervorgebracht, wenn man 1) anstatt

zu

zu der Schlußnote der Cadenz den Grundton der Tonart zu setzen, ein ander Intervall sezt, wie z. B. bey fig. 5; oder wenn man 2) die Cadenznote mit einem dissonirenden Intervall begleitet, welches die Folge eines andern uneigentlichen Grundtones nöthig macht, wie z. B. bey fig. 6.

fig. 5.

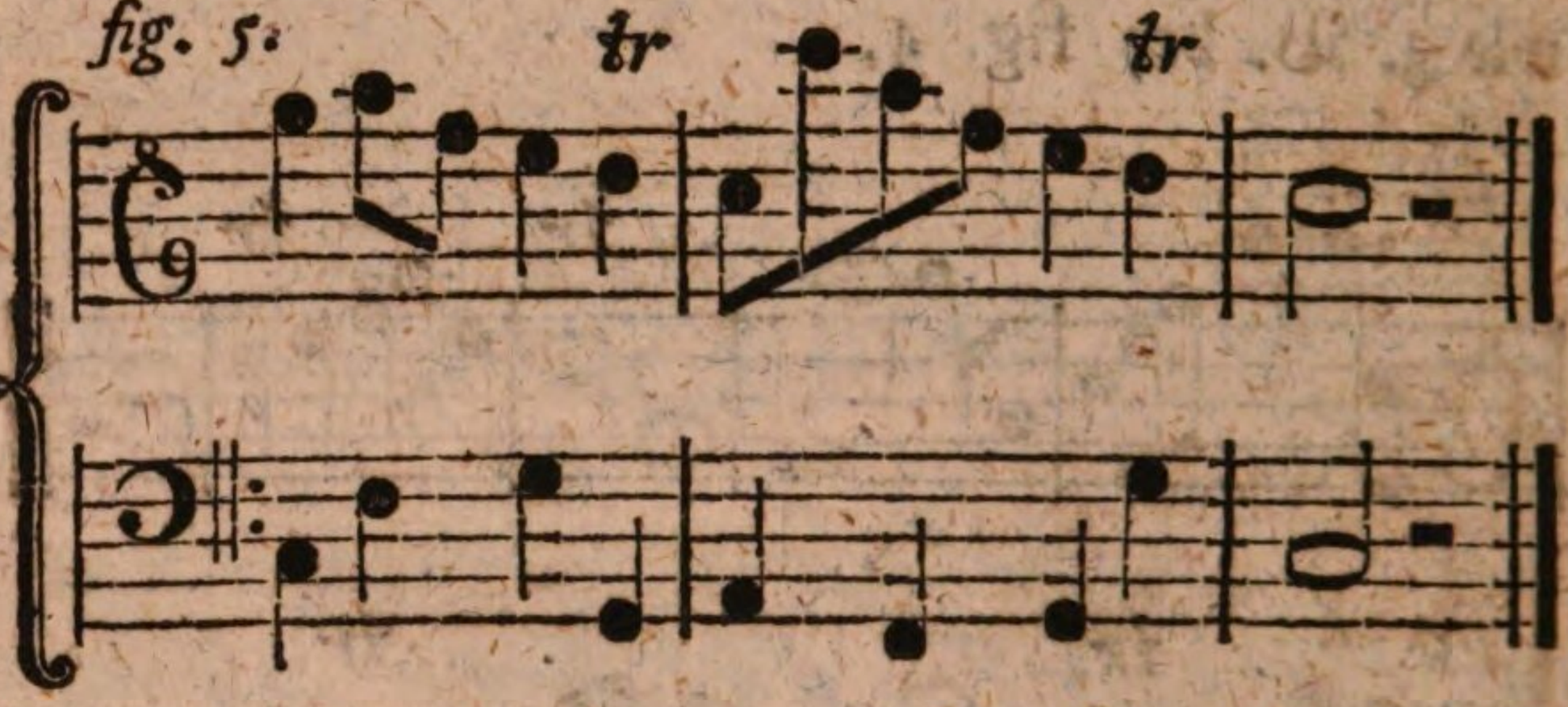
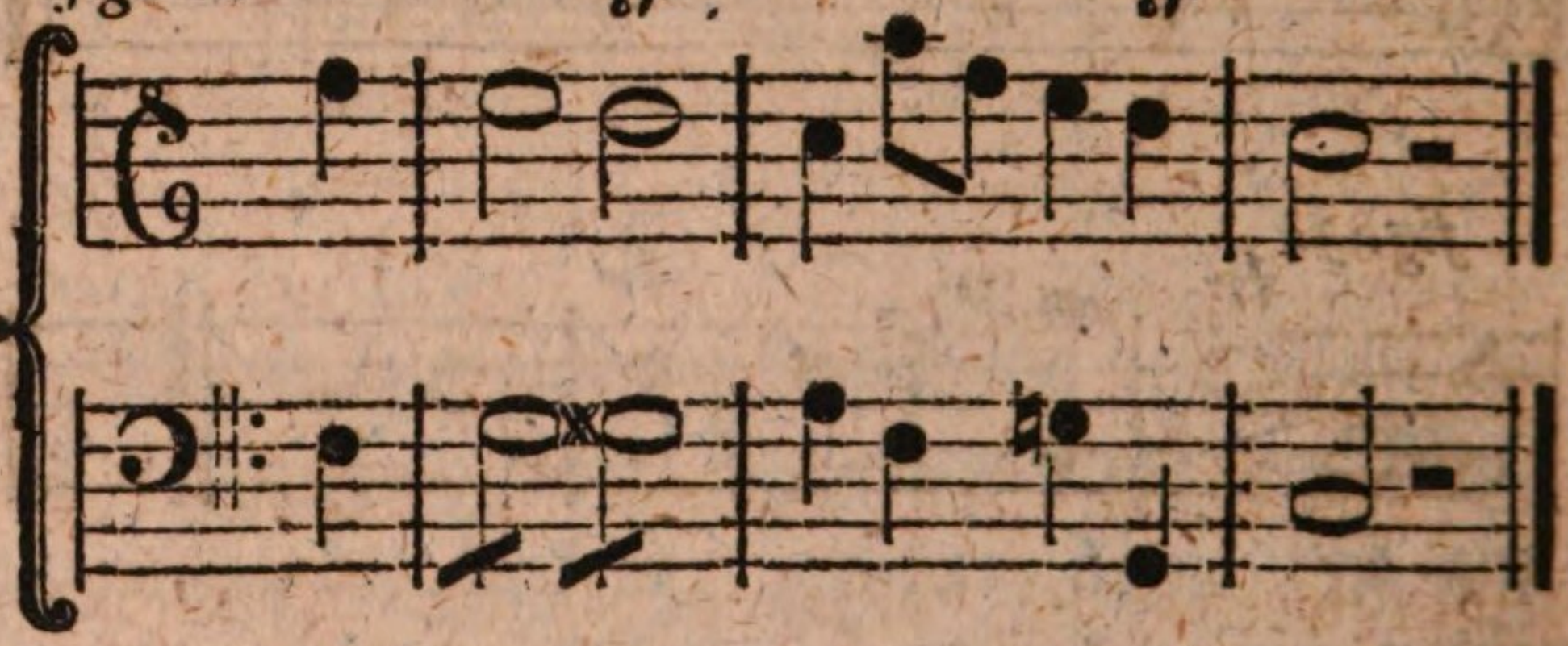


fig. 6.

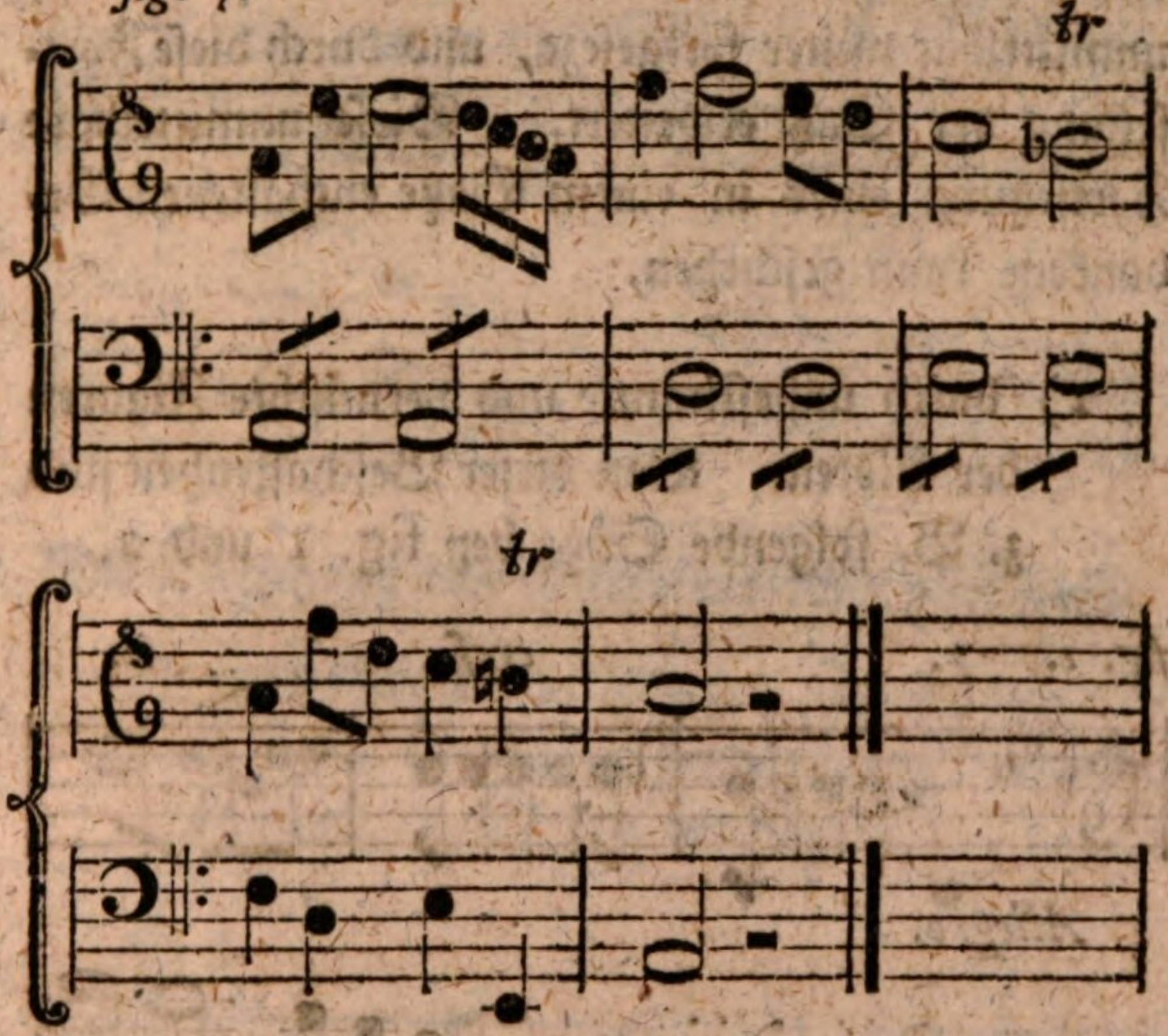


Die weiche Tonart läßt ausser diesen angezeigten Trugschlüssen, welche beyden Tonarten gemein sind, noch einen ihr allein eignen Trugschluß zu, welcher dadurch zum Vorschein kömmt, daß die zweyte Stufe ihrer Tonleiter, wenn sie Ca-

denz-

denznote ist, um einen halben Ton erniedrigt wird; wie z. B. bey fig. 7.

fig. 7.



§. 115.

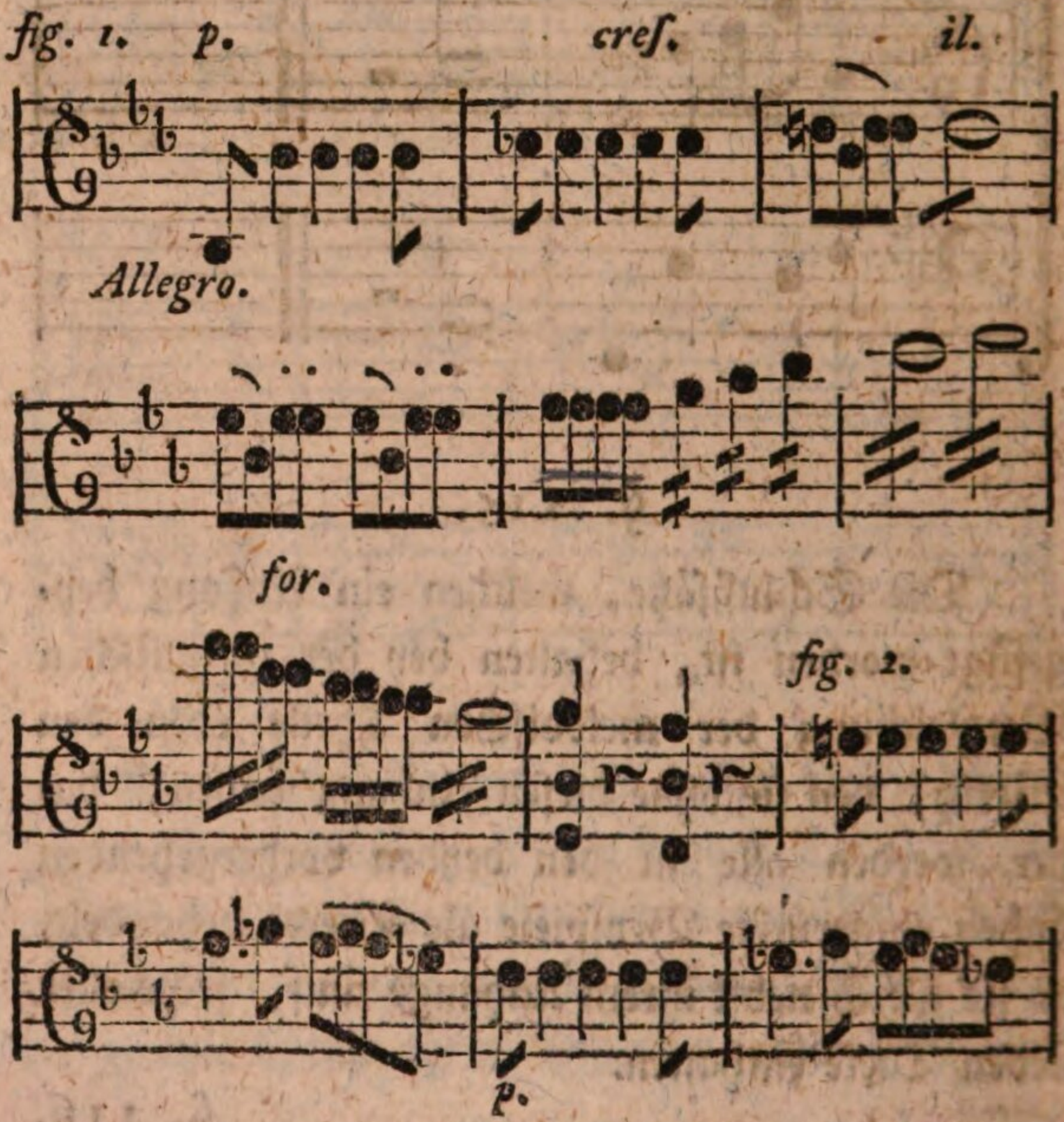
Die Schlußsätze, welchen ein Anhang beygefügt worden ist, behalten bey der rythmischen Vergleichung der melodischen Theile eben den Werth, den sie ohne diesen Anhang haben; daher werden alle in den beyden vorhergehenden Sphen eingerückte Beyspiele als Vierer behandelt, ob sie gleich nebst ihrem Anhange fünf, sechs oder sieben Tacte enthalten.

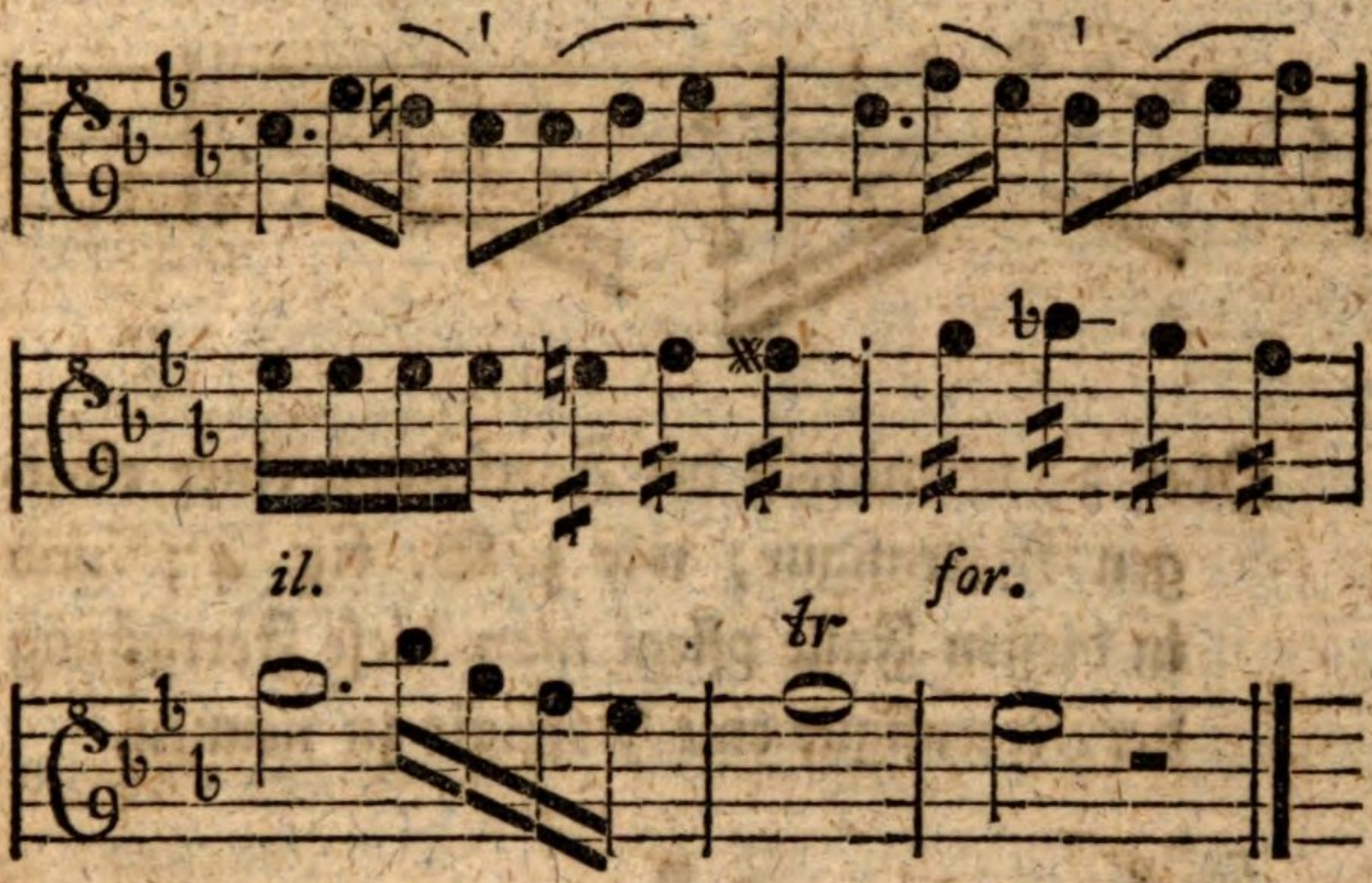
§. 116.

§. 116.

Bey der Ausführung der Tonstücke wird oft ein Gedanke, der in einem Satze enthalten ist, unmittelbar weiter fortgesezt, und durch diese Fortsetzung der Satz erweitert. Diese unmittelbare Fortsetzung eines in einem Satze enthaltenen Gedankens kann geschehen,

1) durch unbestimmte und vermischte Figuren der Noten. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. folgende Sätze bey fig. 1 und 2.

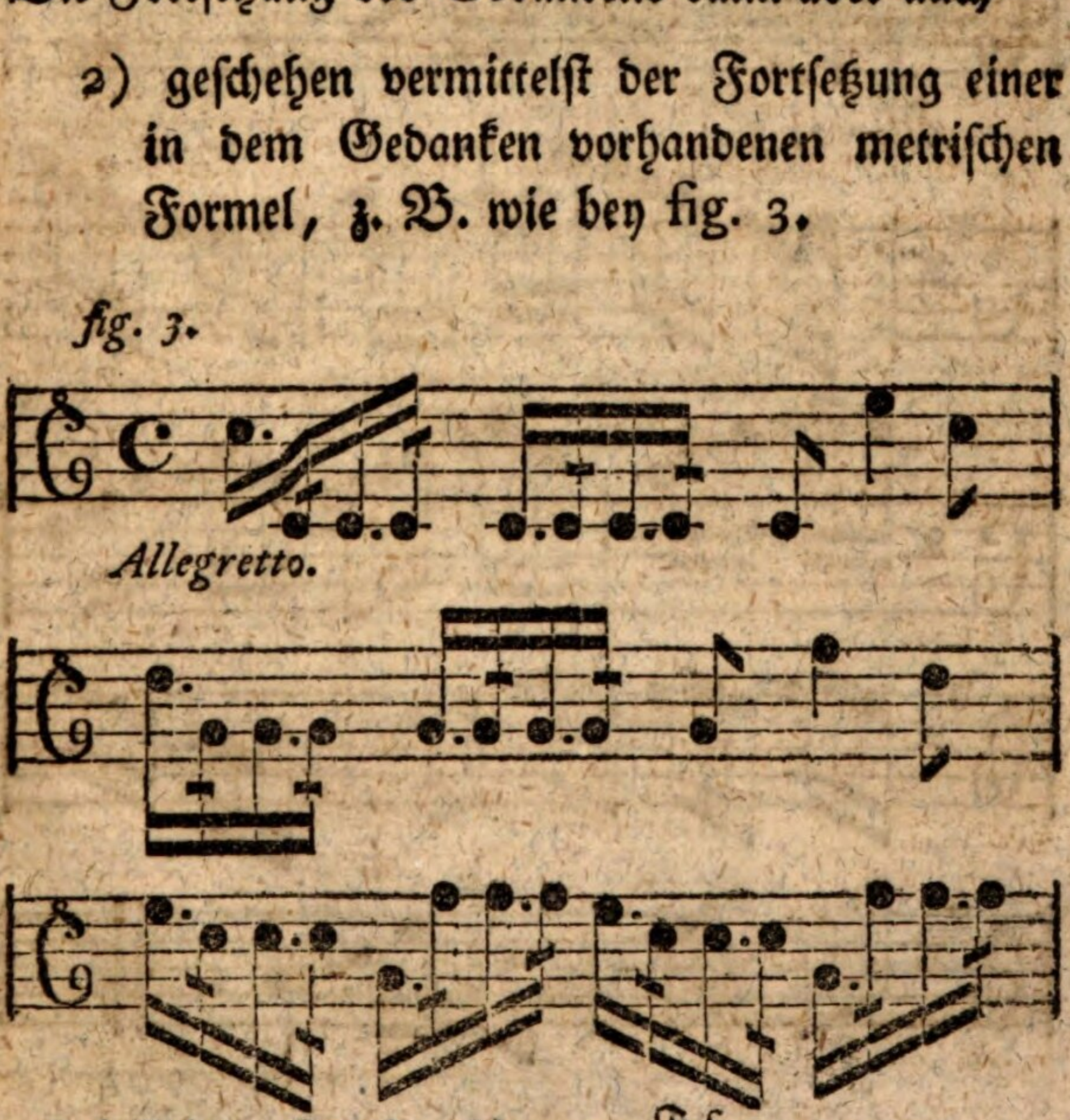




Die Fortsetzung des Gedankens kann aber auch

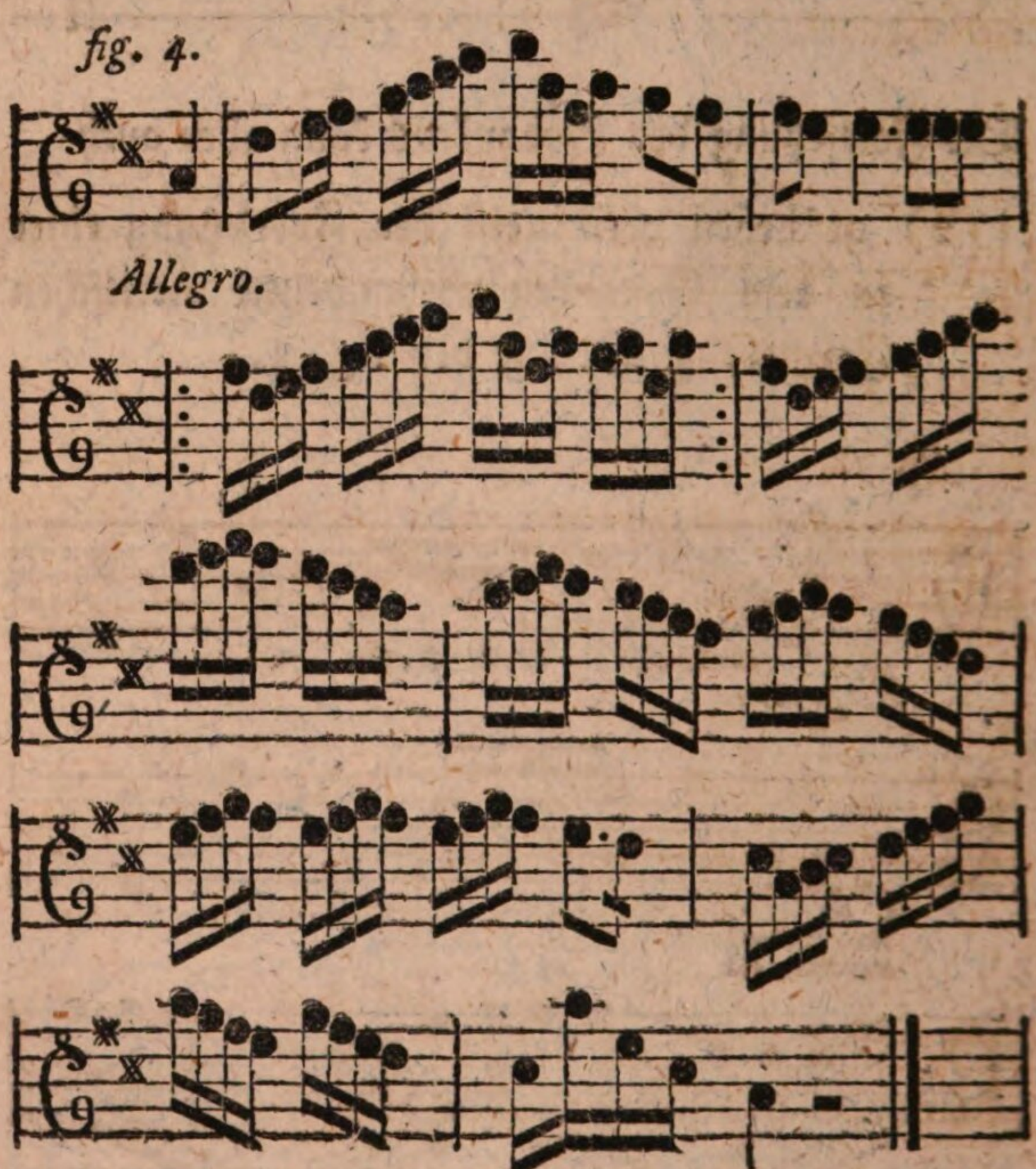
2) geschehen vermittelst der Fortsetzung einer in dem Gedanken vorhandenen metrischen Formel, z. B. wie bey fig. 3.

fig. 3.



Oder 3) vermittelst der Fortsetzung einer einzigen Notenfigur, wie z. B. fig. 4; und in diesem Falle pflegt man diese Fortsetzung der Notenfigur eine Passagie zu nennen.

fig. 4.

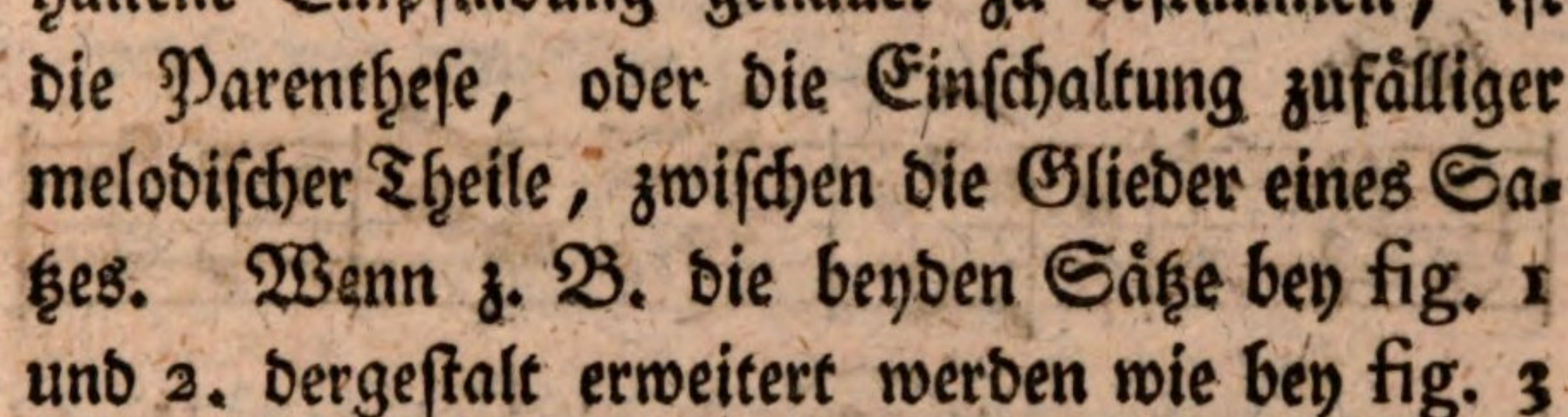


§. 117.

§. 117.

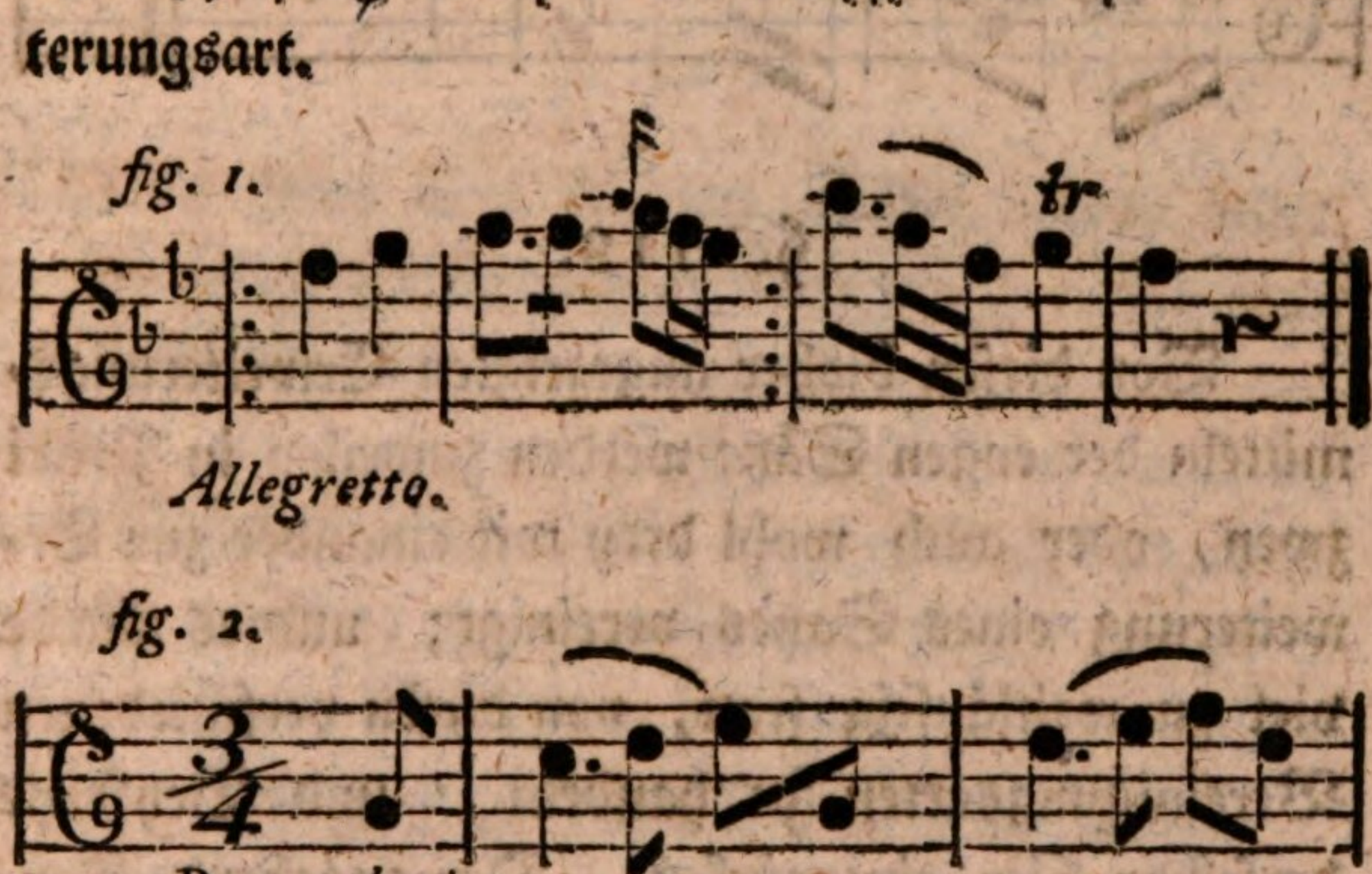
Das lezte hier zu bemerkende Hülfsmittel einen Satz zu erweitern, und die in demselben enthaltene Empfindung genauer zu bestimmen, ist die Parenthese, oder die Einschaltung zufälliger melodischer Theile, zwischen die Glieder eines Satzes. Wenn z. B. die beyden Sätze bey fig. 1 und 2. dergestalt erweitert werden wie bey fig. 3 und 4, so geben sie uns Beyspiele dieser Erweiterungsart.

fig. 1.



Allegretto.

fig. 2.



Poco adagio.

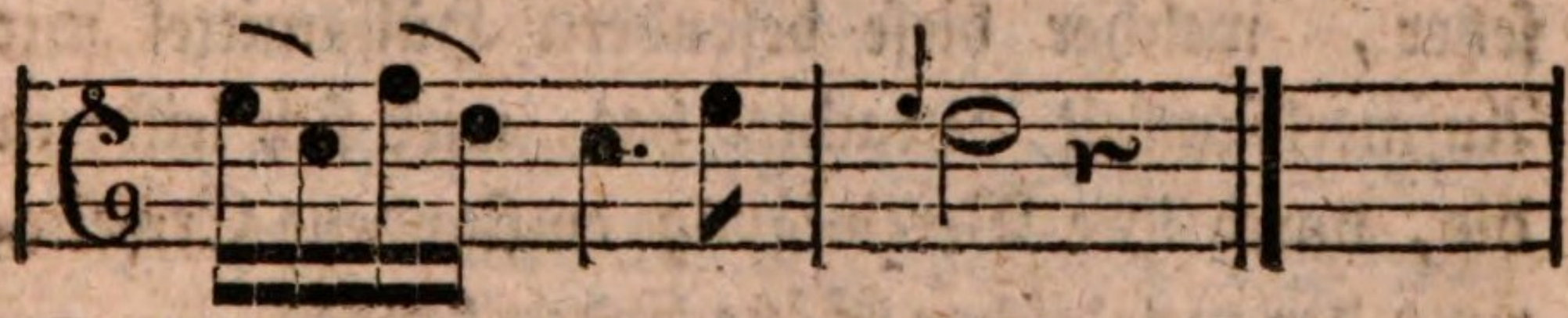
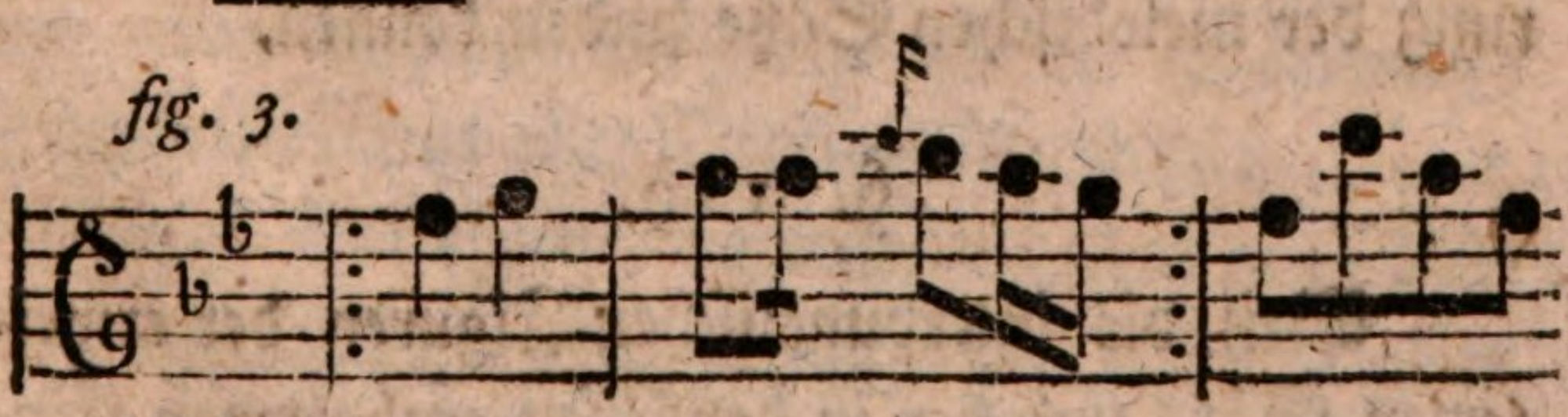
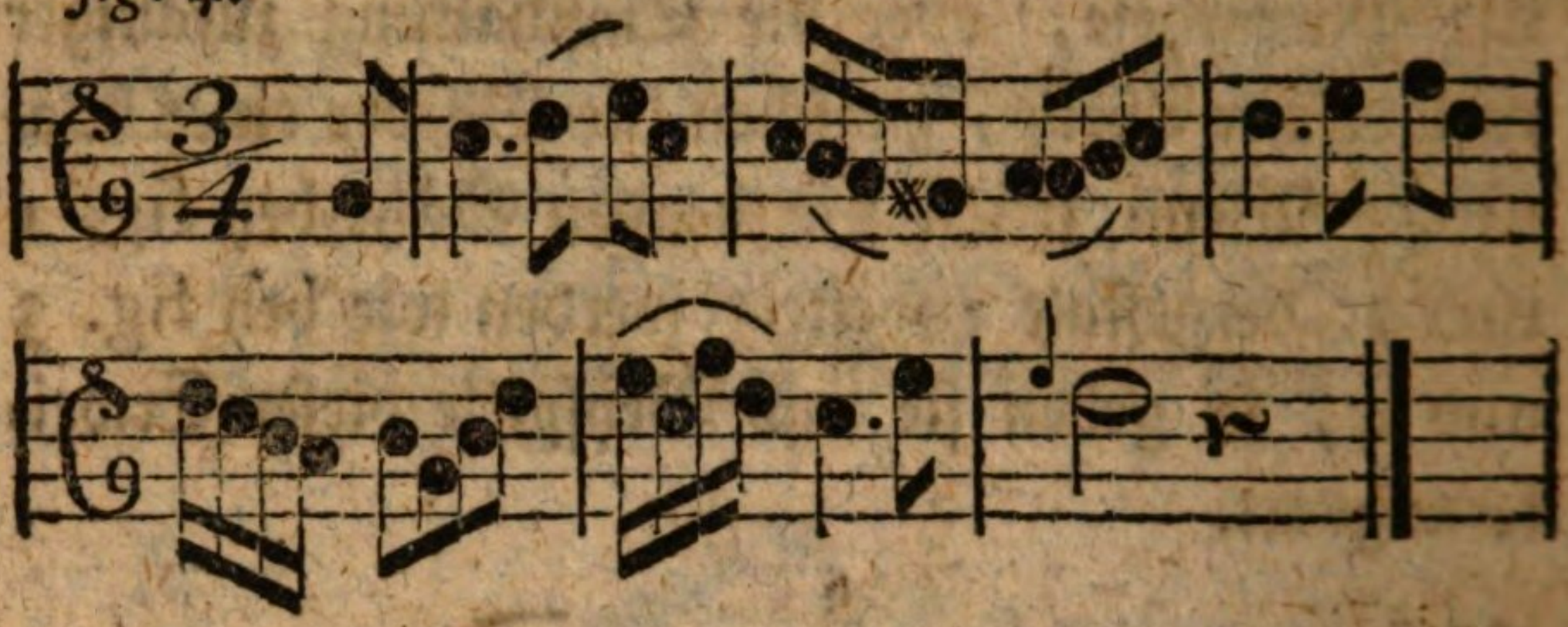


fig. 3.



(Schmidtbauer.)

fig. 4.



§. 118.

Von diesen bisher angezeigten Erweiterungsmitteln der engen Sätze werden zuweilen in Praxi zwey, oder auch wohl drey mit einander zur Erweiterung eines Satzes vereinigt; und es würde viel zu weitläuftig seyn, von diesen verschiedenen Vereinigungsarten zu handeln, und Beyspiele derselben hier einzurücken. Der angehende Tonsetzer, welcher diese besondern Hülfsmittel mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, wird sich leicht in die, durch ihre Vereinigung entstandene Erweiterung der melodischen Sätze finden können.

§. 119.

Weil die interpunctischen Figuren der erweiterten Sätze und der in denselben enthaltenen Einschnit-

schnitte von den interpunctischen Figuren der engen Sätze, die wir in dem vorhergehenden Kapitel haben kennen gelernt, nicht verschieden sind, so haben wir nicht nöthig, uns in diesem Kapitel nochmals mit denselben zu beschäftigen.

Drittes Kapitel.

Von den zusammen geschobenen Sätzen.

§. 120.

Wenn zwey oder mehrere Sätze, deren jeder an sich selbst vollständig ist, dergestalt mit einander verbunden werden, daß sie entweder in der Gestalt eines einzigen Satzes erscheinen, oder in dem Perioden nur als ein einziger Satz betrachtet werden müssen, so nenne ich einen solchen aus zwey vollständigen Gedanken bestehenden melodischen Theil, einen zusammen geschobenen Satz.

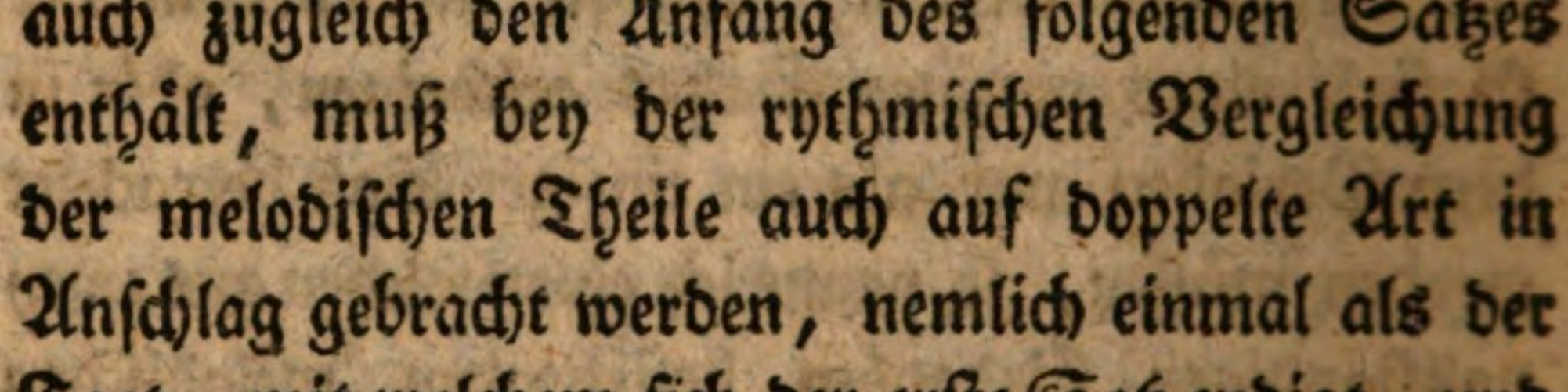
§. 121.

Das Zusammenschieben der Sätze kann durch verschiedene Mittel bewürkt werden; das erste und gebräuchlichste derselben ist die so genannte Tacterstickung oder Tactunterdrückung, oder dasjenige Verfahren, vermittelst dessen zwey vollständige Sätze, bey welchen der Cäsurton des ersten, und der Anfangston des zweyten Satzes

eine und ebendieselbe Stufe der Tonleiter ausmachen können, so verbunden werden, daß der Tact, welcher die Cäsur des ersten Satzes enthält, ausgelassen, und der Anfangston des folgenden Satzes zugleich als der ausgelassene Cäsurton des vorhergehenden Satzes betrachtet wird.

Wenn z. B. in den beyden vollständigen Sätzen bey fig. 1. der vierte Tact des ersten Satzes ausgelassen wird, wie z. B. bey fig. 2, so muß alsdenn der Anfangston des zweyten Satzes zugleich die Stelle des ausgelassenen Cäsurtones des ersten Satzes vertreten, und der Tact, welcher nunmehr sowohl die Cäsur des ersten Satzes, als auch zugleich den Anfang des folgenden Satzes enthält, muß bey der rythmischen Vergleichung der melodischen Theile auch auf doppelte Art in Anschlag gebracht werden, nemlich einmal als der Tact, mit welchem sich der erste Satz endigt, und das zweyte Mal als der erste Tact mit welchem der zweyte Satz anfängt.

fig. 1.



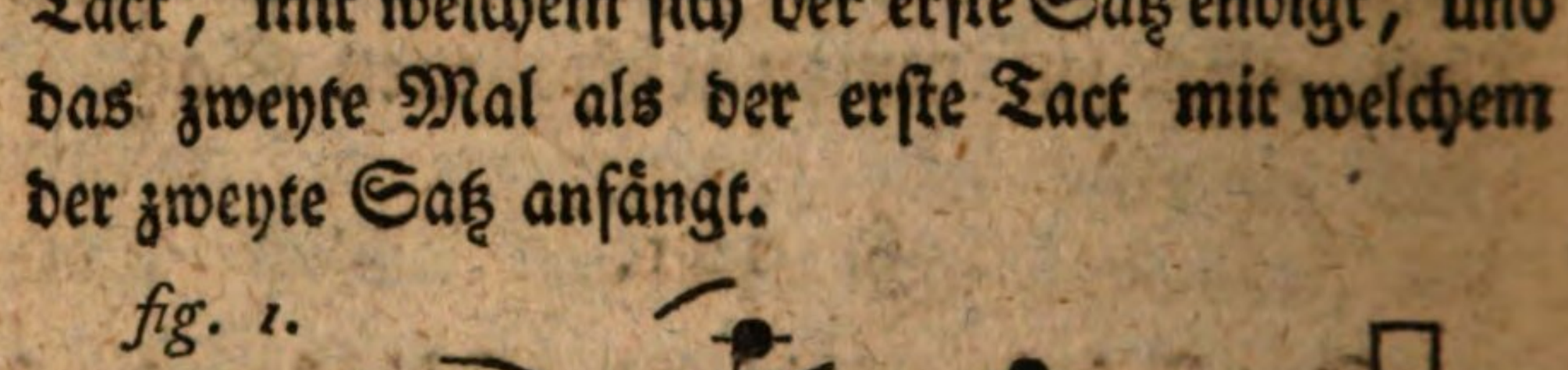
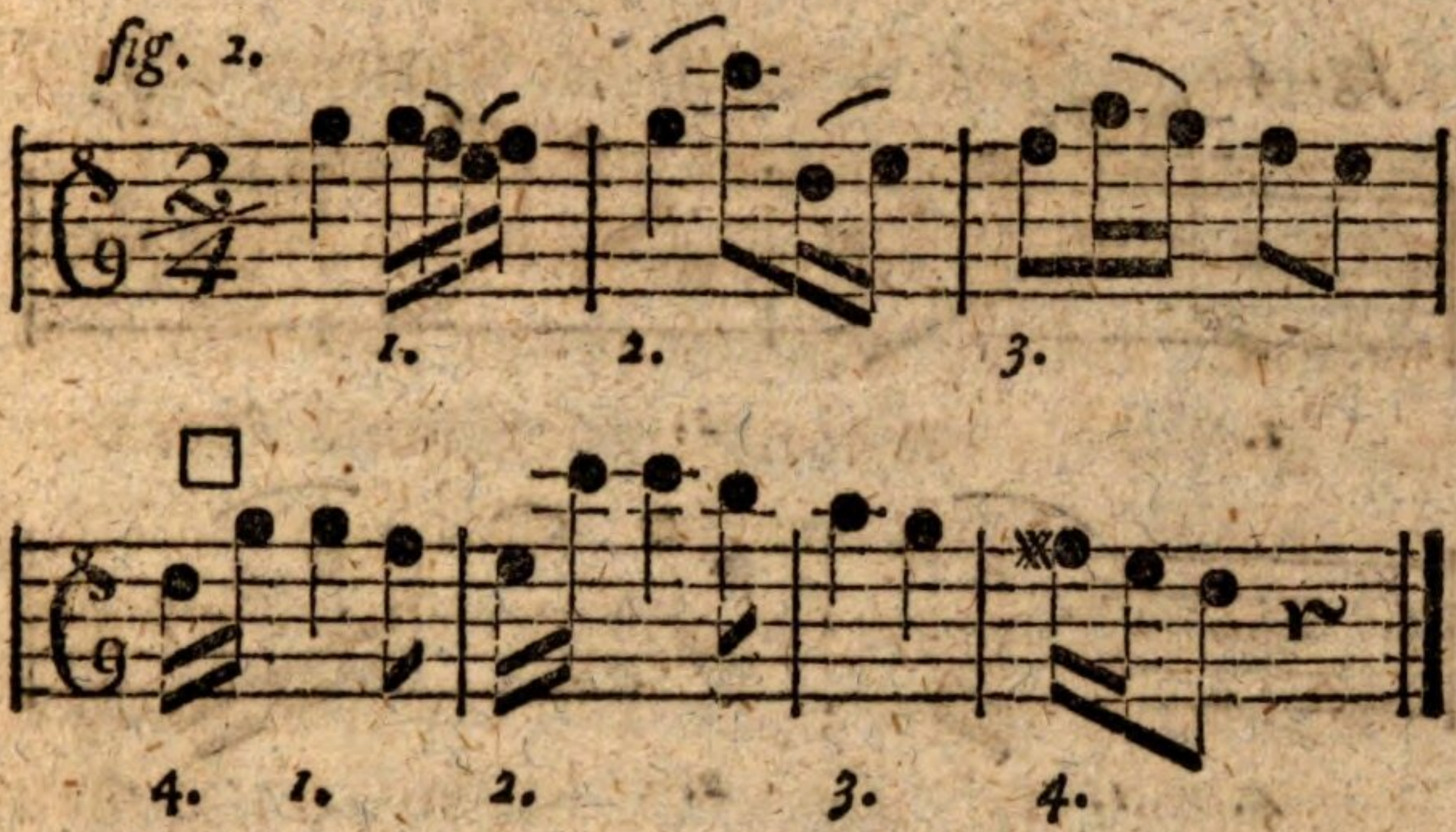


fig. 2.

fig. 2.



Bey den Schlußsätzen kömmt dieser Proceß eben so oft vor, als bey den Absätzen, und zwar entweder unter zwey Schlußsätzen selbst, wie bey fig. 3. oder unter einem Schlußsatze und einem Absatze, wie bey fig. 4.

fig. 3.

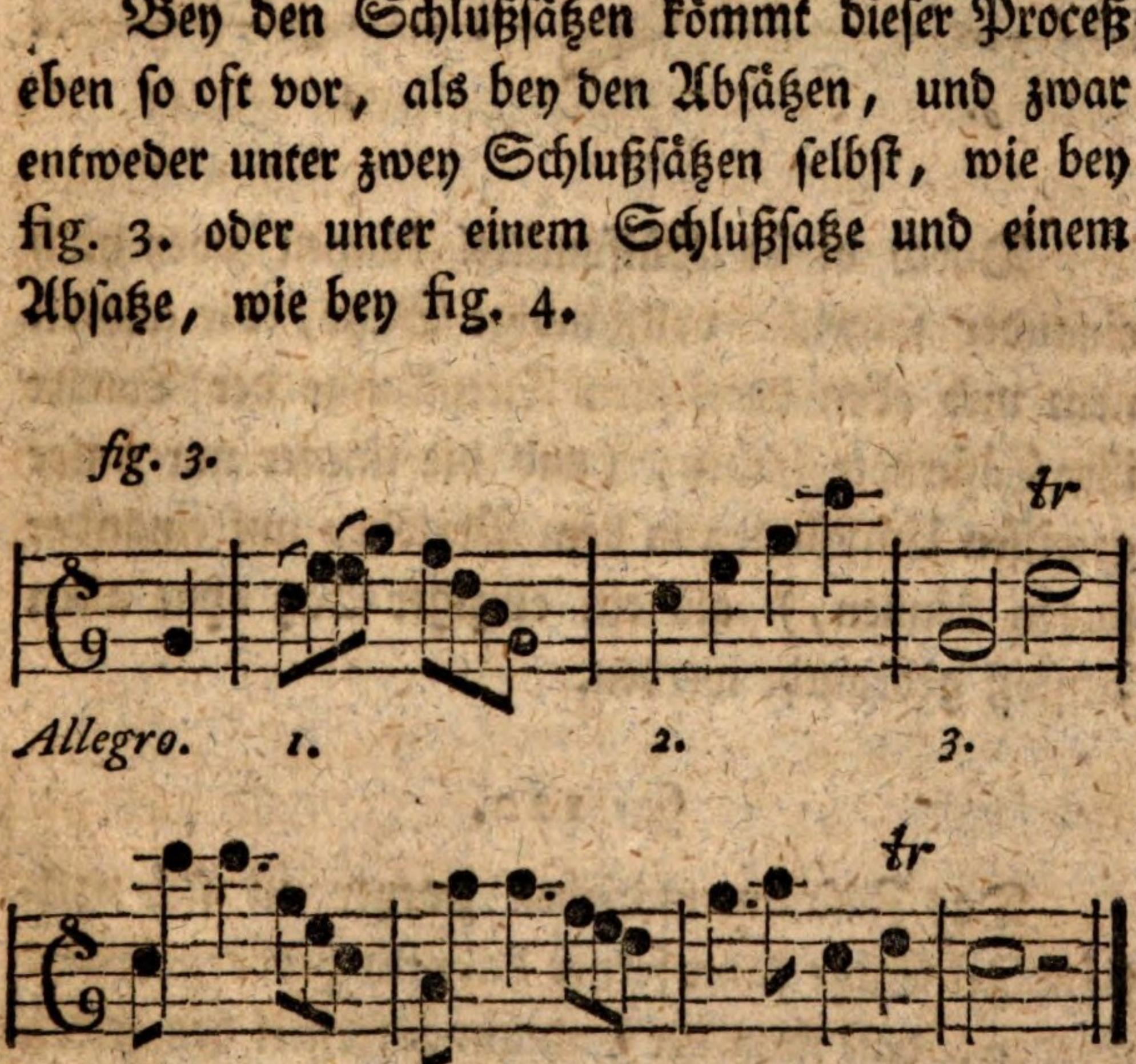
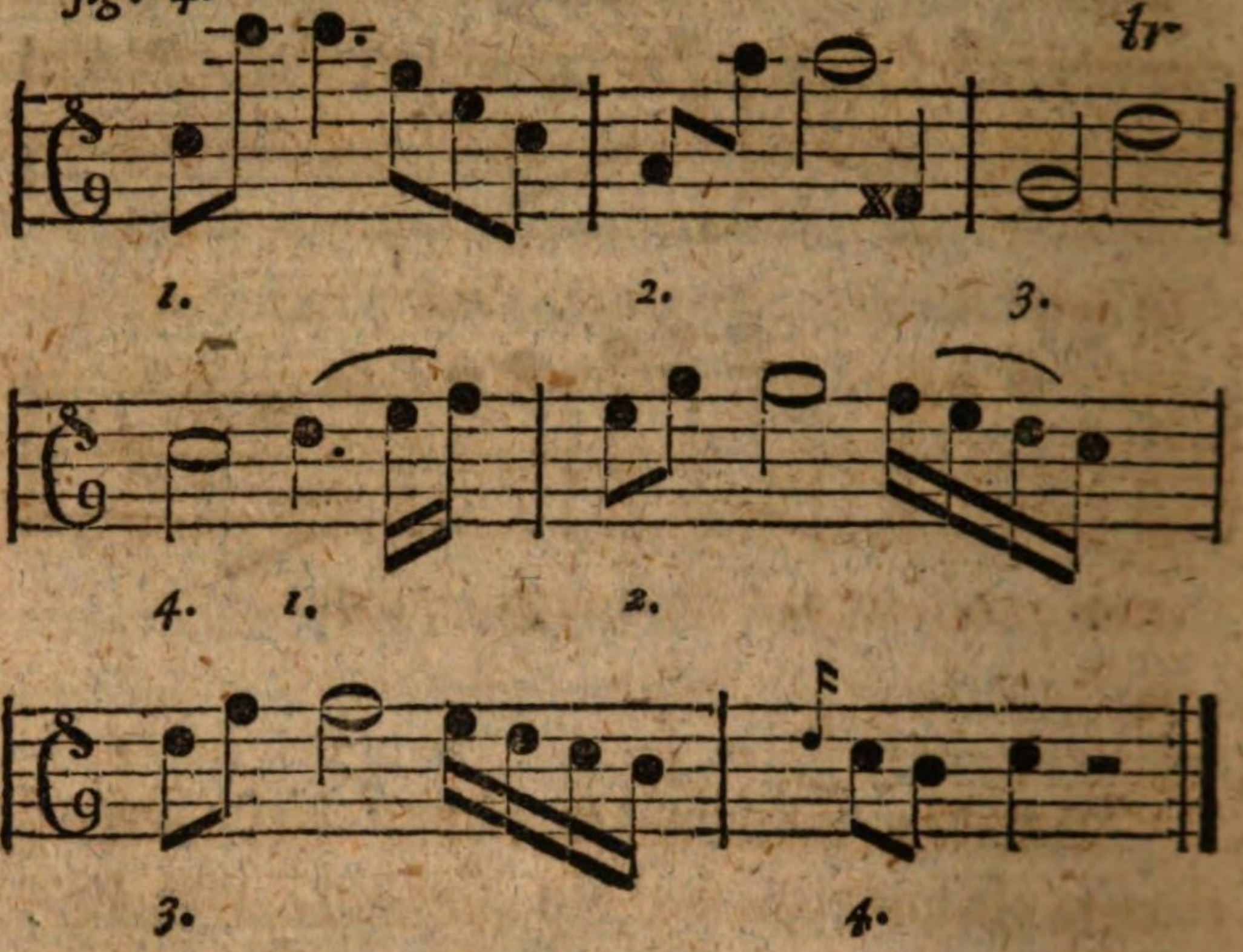


fig. 4.

fig. 4.



Durch dieses Hülfsmittel können zwey nach einander folgende vollständige Sätze, die aus einem und eben demselben Dreyklange der Tonart ihre Cäsurnote haben, (und die immer nur unter gewissen Umständen in dem Perioden auf einander folgen können,) als ein einziger Satz ohne allen Anstoß gebraucht werden.

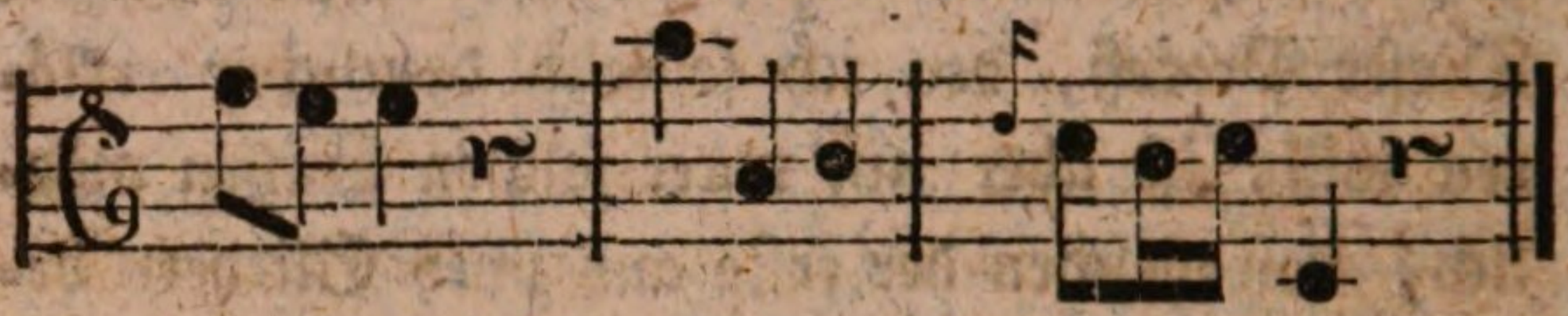
§. 122.

Das Zusammenschieben zweyer an sich vollständiger Sätze kann ferner dadurch hervorgebracht werden, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, diesen ersten Satz als einen vollständigen Satz empfinden zu lassen;

lassen; denn durch dieses Verfahren wird der nachfolgende Satz zur Vollständigkeit des ersten erfordert, und die beyden Sätze erscheinen alsdenn in der Gestalt eines einzigen vollständigen Satzes. Dieser Proceß, den ich sogleich deutlicher erklären will, ist aber nur unter solchen Sätzen möglich, von welchen der erste aus zwey Gliedern besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten.

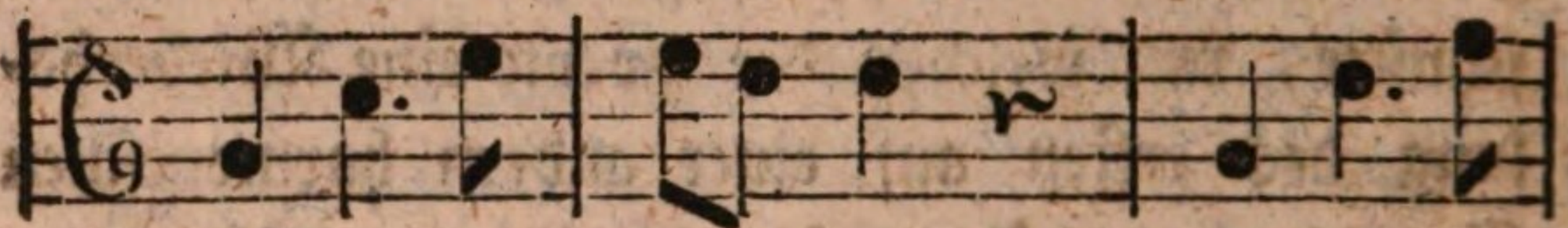
Wir werden in dem folgenden Abschnitte, wenn von der interpunctischen Folge der Einschnitte geredet wird, lernen, daß zwey vollkommne Einschnitte, von welchen der zweyte eine Wiederholung des ersten auf einer andern harmonischen Grundlage enthält, sowohl einen vollständigen, als auch einen unvollständigen Satz bilden können. Unvollständig bleibt der Satz bey der Verbindung zweyer solcher Einschnitte jederzeit, wenn die Endigungsformel des zweyten Einschnittes eben so beschaffen ist, als die Endigungsformel des ersten, daher erkennt unser Gefühl bey dem zweyten Einschnitte des folgenden bey fig. 1. befindlichen Satzes, welcher in dem vierten Tacte enthalten ist, den Satz noch nicht für vollständig.

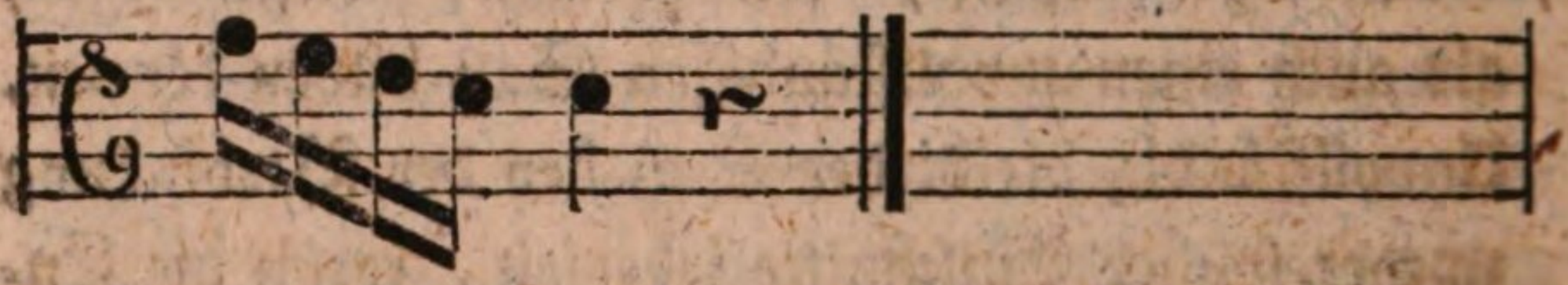
fig. 1.



Wenn hingegen die interpunctische Formel dieses zweyten Einschnittes anders geformt, und z. B. wie bey fig. 2. der Ueberhang derselben bis in die Octave des Grundtones herunter geführt wird,

fig. 2.





so erkennet unser Gefühl in der Verbindung dieser beyden an sich unvollständigen Theile einen vollständigen Satz.

Wird nun z. B. in den beyden Sätzen bey fig. 3. dem ersten derselben, welcher von der vorhin angezeigten Beschaffenheit ist, die Eigenschaft benommen, diesen ersten Satz als vollständig em-

pfin-

pfinden zu lassen, das heißt, wird die interpunctische Formel des zweyten Einschnittes der interpunctischen Formel des ersten gleich gemacht, wie z. B. bey fig. 4. so wird dadurch der bey fig. 3. befindliche erste Satz unvollständig gemacht, und alsdenn gehört der zweyte zwar an sich selbst vollständige Satz nothwendig mit zur Vollständigkeit des ersten, und es sind durch dieses Mittel zwey vollständige Sätze in die Gestalt, und in den Werth eines einzigen vollständigen Satzes gebracht, das heißt, sie sind zusammen geschoben worden.

fig. 3. Andante.

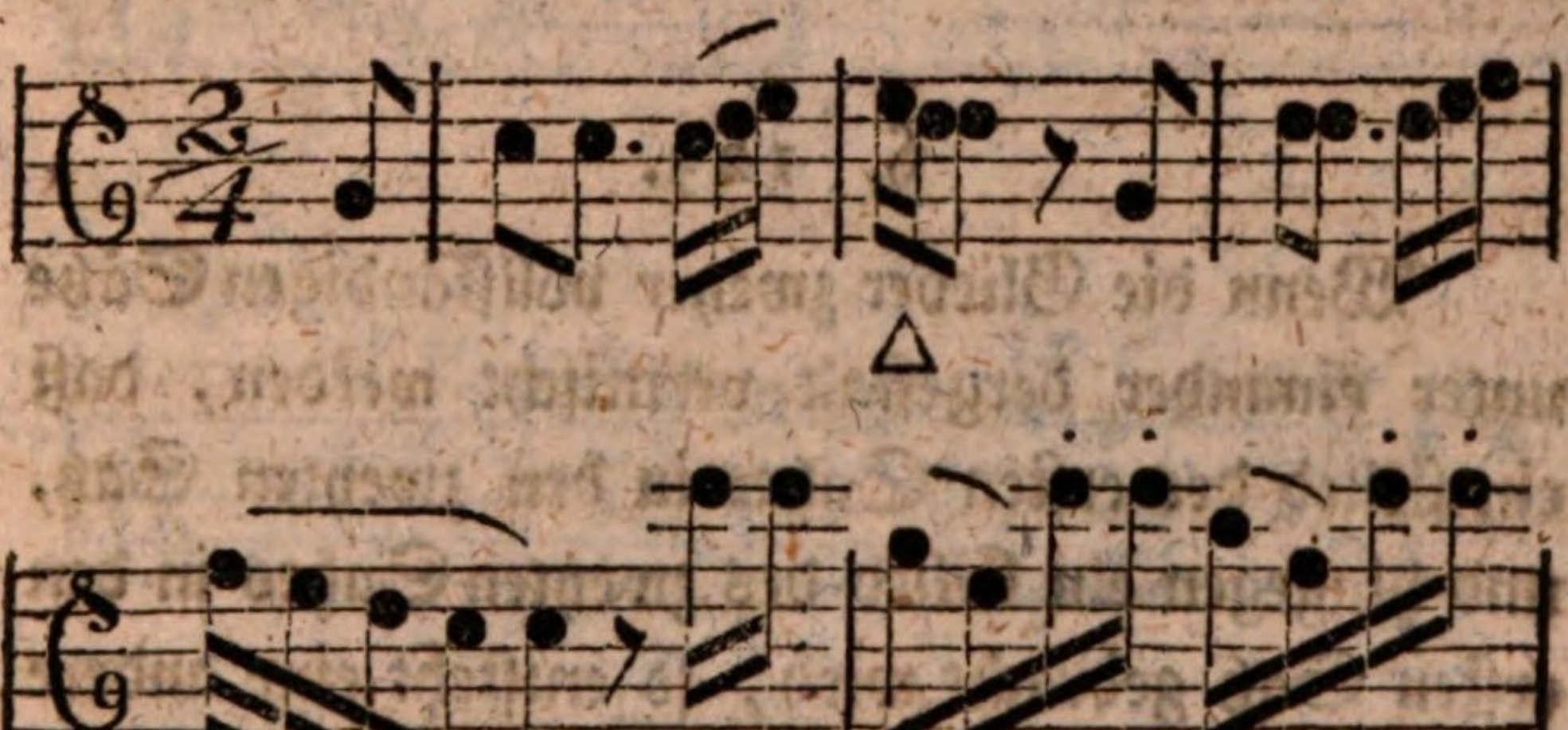
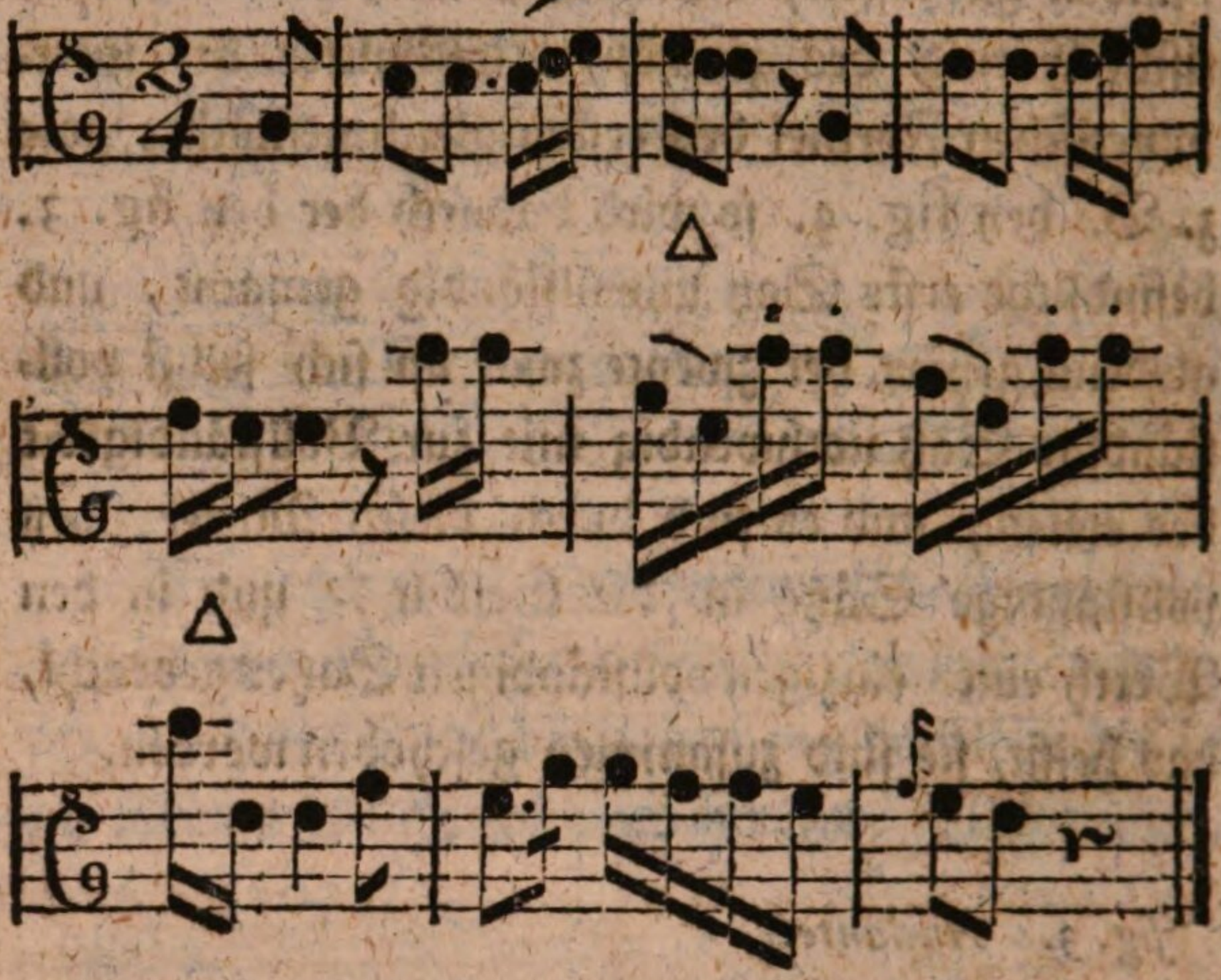


fig. 4.

fig. 4.



§. 123.

Wenn die Glieder zweyer vollständigen Sätze unter einander dergestalt vermischt werden, daß ein Glied des ersten Satzes in den zweyten Satz, und hingegen ein Glied des zweyten Satzes in den ersten Satz gebracht wird, so entsteht eine andere Art von zusammen geschobenen Sätzen, die man besser einen verwickelten Satz nennen könnte. Auf solche Art kömmt der Satz bey fig. 2. zum Vorschein, wenn das erste Glied des zweyten Satzes bey fig. 1. als zweytes Glied des ersten Satzes, und umgekehrt das zweyte Glied des ersten Satzes, als erstes Glied des zweyten Satzes gebraucht,

braucht, und dadurch die beyden bey fig. 1. befindlichen Sätze in die Gestalt eines einzigen Satzes, wie bey fig. 2. gebracht werden.

fig. 1.

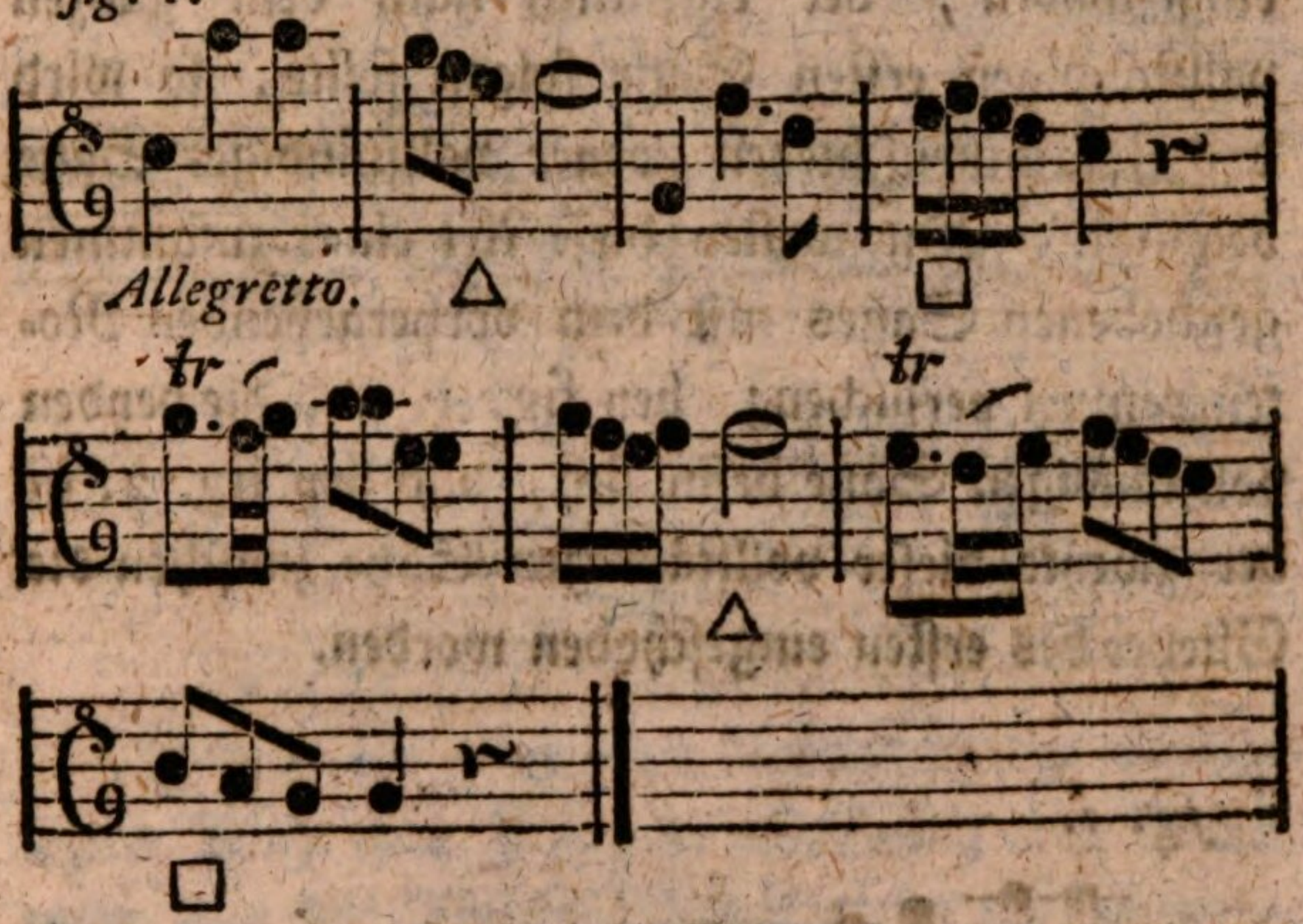
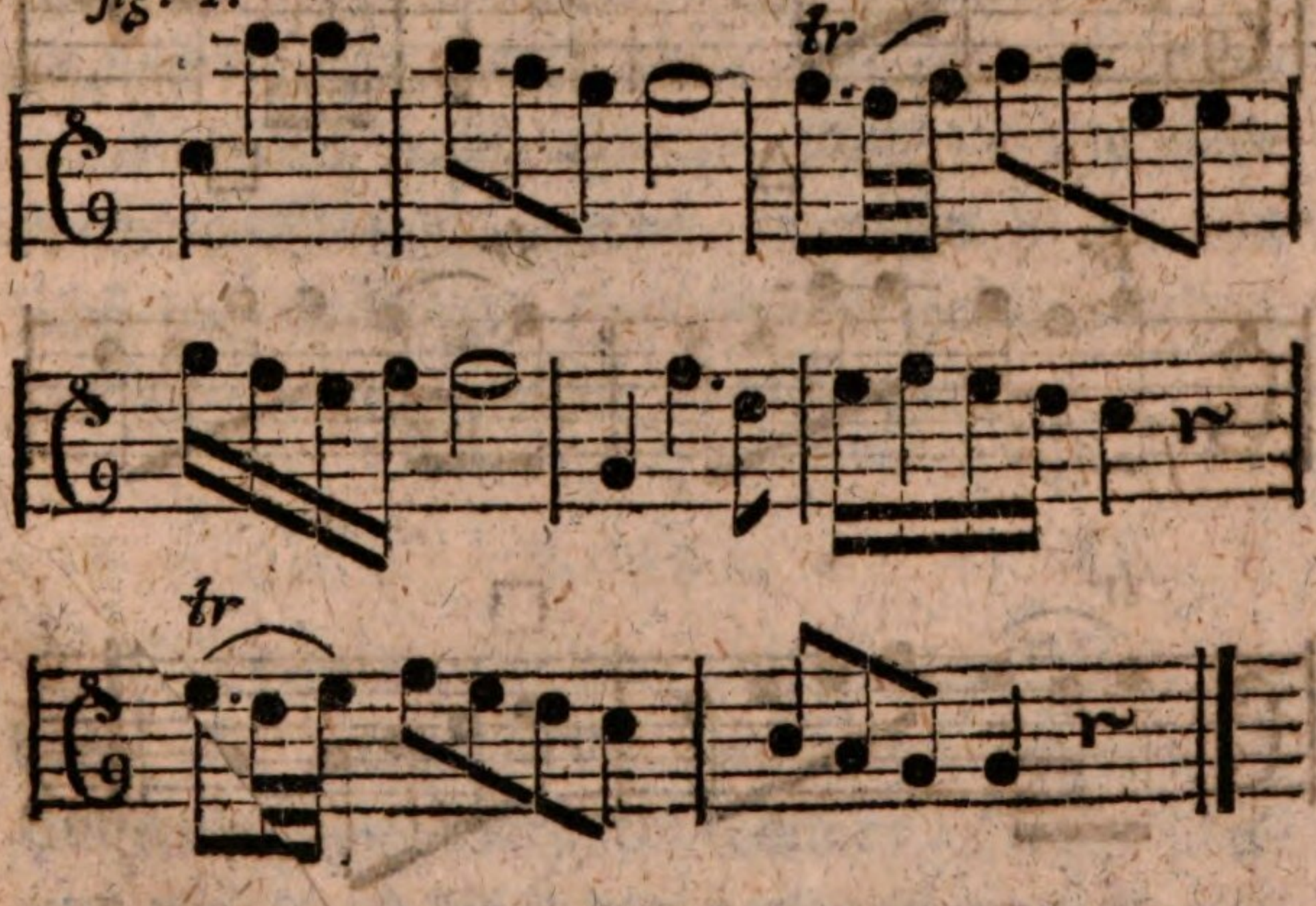


fig. 2.



§. 124.

Wird hingegen zwischen die Glieder eines vollständigen Satzes ein anderer vollständiger Satz eingeschoben, der eigentlich nach dem ganzen vollständigen ersten Satze folgen sollte, so wird das Zusammenschieben zweyer vollständiger Sätze bewirkt. Wir wollen diese Art eines zusammen geschobenen Satzes mit dem vorhergehenden Notenexempel versuchen; bey fig. 1. sind die beyden vollständigen Sätze befindlich, und bey fig. 2. ist der zweyte dieser vollständigen Sätze zwischen die Glieder des ersten eingeschoben worden.

fig. 1.

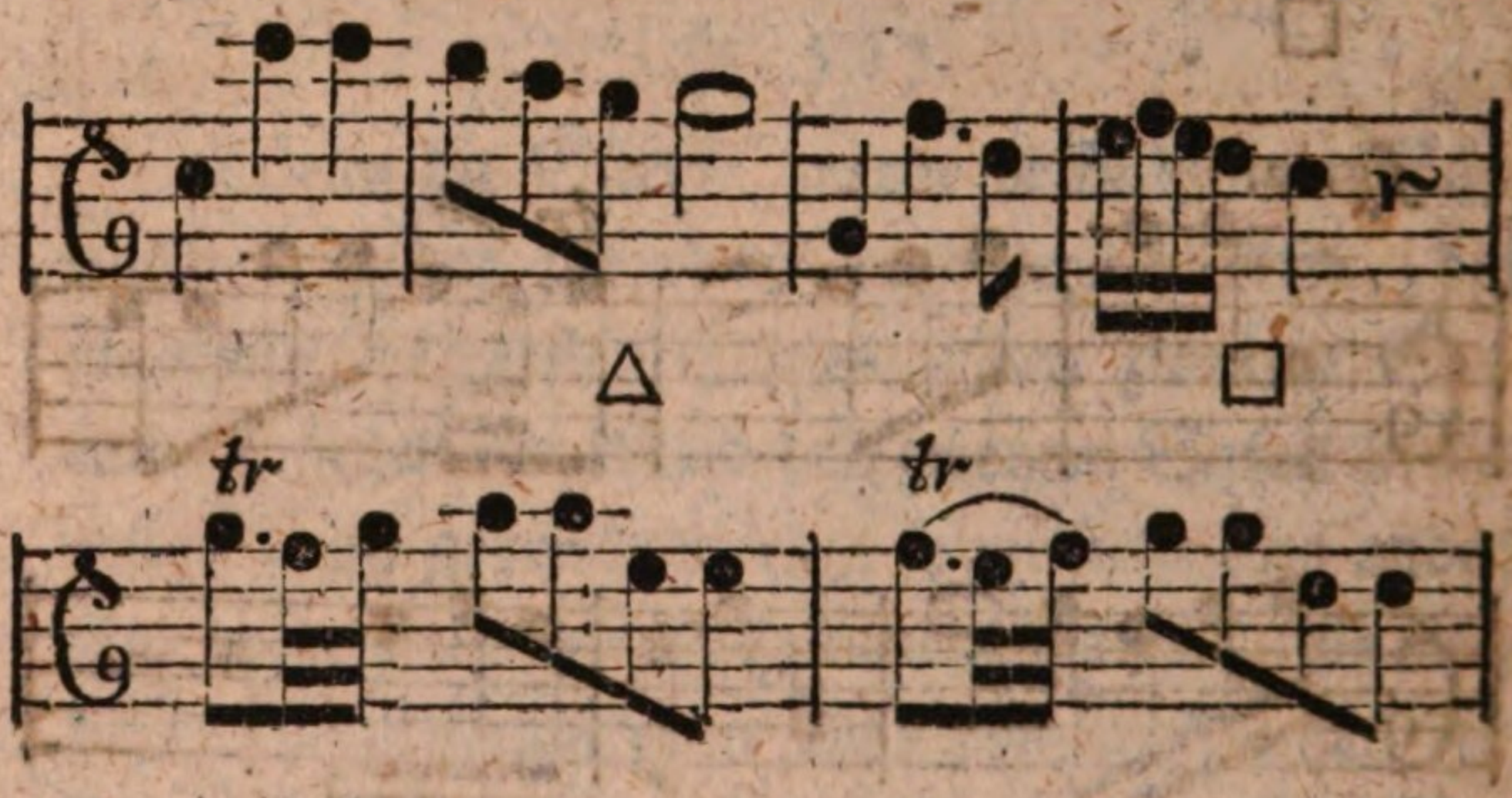
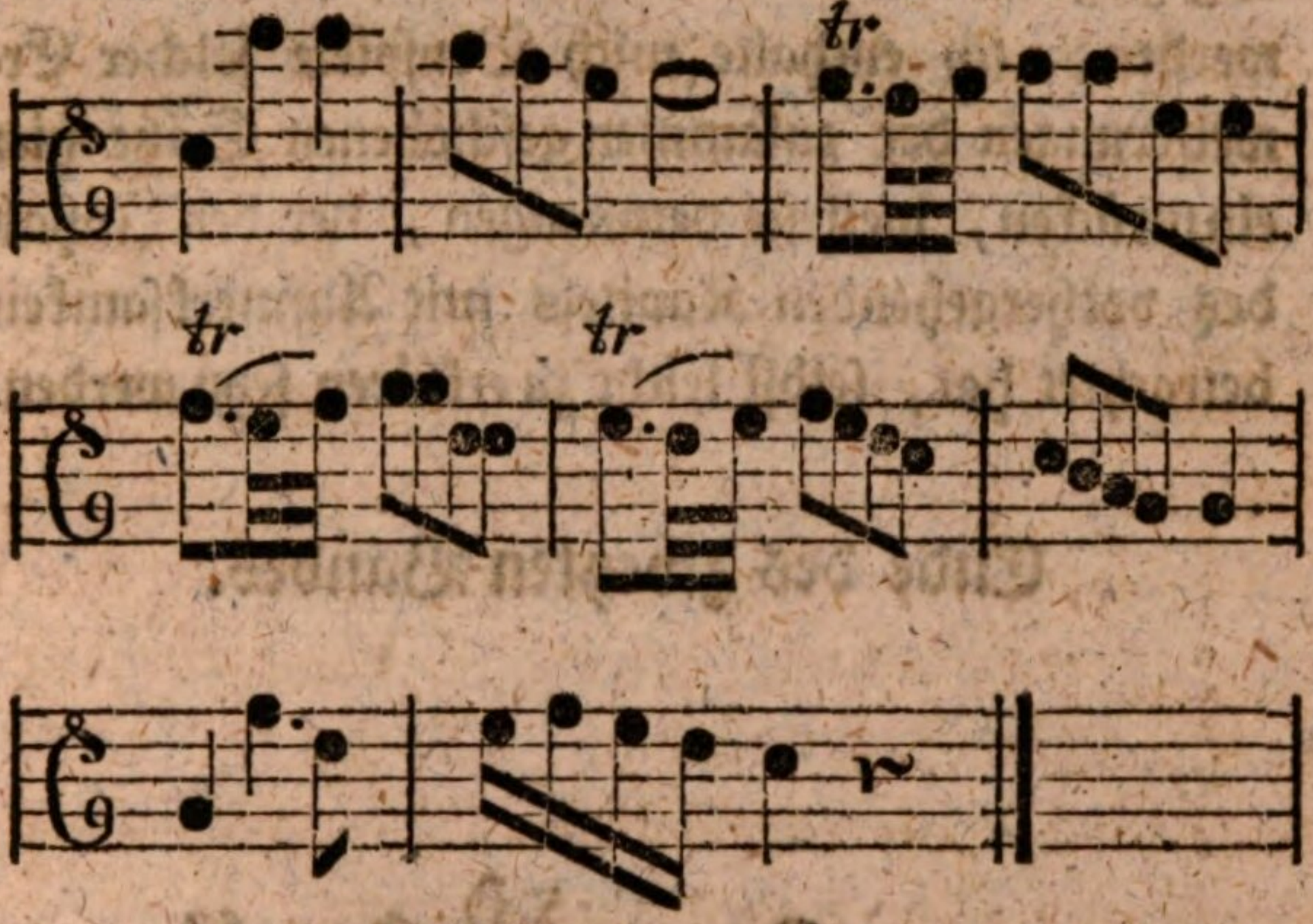


fig. 2.

fig. 2.



Jedoch ich zeige dem Anfänger diese beyden lezten Arten der Zusammenschiebung der Sätze mehr aus der Absicht, damit er im vorkommenden Falle sie zu erklären und zu zergliedern wisse, als daß ich ihm rathen wollte, sie als eine besondere Künsteley nachzuahmen. Will man ja solche Arten von Sätzen brauchen, so müssen sie sich von selbst uns darbieten, niemals aber gesucht werden, sonst fällt man leicht ins Abgeschmackte.

§. 125.

Diejenigen zusammen geschobenen Sätze, die durch die beyden ersten der vorhin angezeigten Hülfsmittel zum Vorschein kommen, können übrigens noch durch die in dem vorhergehenden Kapitel

ange-

angezeigten Mittel auf mancherley Art erweitert werden; ich enthalte mich Beyspiele solcher Erweiterungen der zusammen geschobenen Sätze hier einzurücken, weil sie demjenigen, der den Inhalt des vorhergehenden Kapitels mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, selbst leicht zu erklären seyn werden.

Ende des zweyten Bandes.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN